ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 1

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

Сегодня, когда театральный прокат российского кино практически умирает (за последние годы он уменьшился вдвое), когда автор, закончивший многолетнюю работу, не знает, что ее ждет, когда лучшие художественные произведения буквально выдавливаются с экранов страны, значение кинофестивалей только возрастает. Теперь они, наряду с киноклубами, выполняют роль по-настоящему альтернативного проката, стали чуть ли не единственным местом, где думающие зрители могут встретиться со сложным искусством.

Этот номер посвящен международным кинофестивалям: Московскому международному во всех его компонентах (рассматриваются игровое и неигровое кино, «Медиа Форум», ретроспективы), Санкт-Петербургскому международному Кинофоруму с его различными программами, включая дискуссию на тему «9/11: терроризм и кино» («Почему в России не снимают фильмы о терроре») в рубрике «Здесь и теперь». Также представлены обзоры авторитетных фестивалей в Карловых Варах и Локарно («Репертуар»).

У нас, к сожалению, редко появляются острые концептуальные дискуссии по поводу отдельных фильмов или каких-то модных направлений. В разделе «Разборы» мы печатаем три материала об одном из острых и актуальных фильмов недавнего времени — проекте ведущих российских режиссеров неигрового кино А.Расторгуева и П.Костомарова «Я тебя люблю». Номер завершает публикация сценария «Мот Нэ» С.Ольденбурга-Свинцова, Д.Лемешева и А.Арышевой по киноповести И.Оболдиной из короткого списка конкурса «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
9/11: терроризм и кино
Почему в России не снимают фильмы о терроре
«Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

21
АНТОН ДОЛИН
Клятва Герострата
«Шапито-шоу», режиссер Сергей Лобан

30
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Сумасшедший уик-энд
«Красота осла», режиссер Серджо Кастеллито

33
МАКСИМ ЛЮБОВИЧ
Поезд следует без остановок
«Сердца бумеранг», режиссер Николай Хомерики

37
НИНА СПУТНИЦКАЯ
«Артист»: история любви
«Артист», режиссер Мишель Азанавичюс

41
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Голос улицы
«Арбор», режиссер Клайо Барнард

45
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Двое
«Близко», режиссер Маркус Ленц

48
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Чистое кино
«Последние», режиссер Александр Рехвиашвили
«Бриллианты», режиссер Рустам Хамдамов

53
ЕЛЕНА СТИШОВА
Безрадостный экран
Карловы Вары—2011

57
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Монологи у зеркала
Локарно-2011

КОММЕНТАРИИ

65
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Наше вечное сегодня

68
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
День национального согласия и примирения

И М Е Н А

73
НИНА ЦЫРКУН
Кровь поэта
Потрет Сэма Пекинпа

84
ДАНИИЛ МЕДВЕДЕВ
Постнарративный кинематограф
Портрет Дени Коте

Р А З Б О Р Ы

91
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Документальная ложь

97
ВИКТОР МАТИЗЕН
Хомо шутинг

101
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
В поисках новой документальности
Актуальные проблемы документального кино

104
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Конкурс свободной мысли
ММКФ-2011: программа документальных фильмов

108
МАЙКЛ АПТЕД:
«Брось вызов самому себе»
Беседу ведет Сергей Сычев

112
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Вход через колючую проволоку
Стрит-арт: истории и традиции

О П Ы Т

125
СВУН:
«Я хочу видеть ваши имена на стенах»
Беседу ведет Дмитрий Десятерик

M E D I A

137
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Без зазоров
«Медиа Форум»—2011

Ч Т Е Н И Е

145
СЕРГЕЙ ОЛЬДЕНБУРГ-СВИНЦОВ, ДМИТРИЙ ЛЕМЕШЕВ,
АНАСТАСИЯ АРЫШЕВА по киноповести ИНГИ ОБОЛДИНОЙ
Мот Нэ
Сценарий

S U M M A R Y

174

9/11: терроризм и кино

ПОЧЕМУ В РОССИИ НЕ СНИМАЮТ ФИЛЬМЫ О ТЕРРОРЕ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ
Saint Petersburg International KINOFORUM

Одна из ретроспективных программ II Санкт-Петербургского международного кинофорума-2011 называлась «Актуальное кино: терроризм. Кино на пороховой бочке». В эту программу, посвященную десятилетней годовщине со дня страшной трагедии — атаке на нью-йоркский Торговый центр, — вошла десятка лучших мировых фильмов, так или иначе связанных с темой терроризма. Дата 9/11 стала поводом для серьезного разговора о терроризме, о его истоках, причинах и следствиях и о том, как он отражается в кинематографе. В фокус дискуссии, развернувшейся в рамках «круглого стола», организованного по инициативе куратора программы Елены Слатиной, попали не только фильмы, демонстрировавшиеся на Кинофоруме. В обсуждении приняли участие кинорежиссеры Ли Тамахори (США), Грегор Джордан (США), Кшиштоф Занусси (Польша), продюсеры Даниель Леконт (Франция), Майкл Джон Федун (Канада—Нидерланды), Анна Гудкова, писатель Дмитрий Волчек, литературный критик Анна Наринская, кинокритики Рональд Берган (Франция), Елена Слатина, Михаил Трофименков, Лариса Малюкова, Антон Долин, Денис Горелов, Андрей Шемякин, а также главный редактор «ИК» Даниил Дондурей. Модераторы «круглого стола» — программный директор Кинофорума Андрей Плахов и Елена Слатина. Мы публикуем сокращенную стенограмму дискуссии.

Андрей Плахов. Поводом для проведения нашего «круглого стола» послужило то, что вскоре исполнится десять лет атаке террористов на Нью-Йорк: 11 сентября — дата, которую многие считают исторической. Она совпала с началом XXI века и символически обозначила, что мы переходим в новый век с новыми реалиями, с которыми вынуждены сосуществовать. Именно об этом мы будем говорить сегодня — о попытке осмыслить эту новую реальность в категориях искусства, в категориях нашей ментальности.

Елена Слатина. Когда мы готовили нашу программу, то ожидали, что в нынешнем году многие кинофестивали мира обратят внимание на эту тему, не пропустят такую дату. Я специально ездила на фестиваль «Трайбека», который был создан после 11 сентября, но даже там никто об этом не вспомнил. Видимо, Америка, Нью-Йорк слишком травмированы. Но и Россия травмирована терроризмом не меньше, однако и у нас это не было проговорено ни разу. Мы сейчас находимся в полукилометре от храма Спаса-на-Крови, места знаменитого террористического акта — убийства царя. Именно в России терроризм возник, СССР воспитал многих боевиков, включая Ильича Рамиреса Санчеса (с нами сейчас продюсер картины «Карлос» о нем — Даниель Ле-

«Карлос», режиссер Оливье Ассаяс

конт). Странным образом в России не возникают дискуссии на тему терроризма в искусстве, да и самого такого искусства нет, как нет ни литературы, ни публицистики на эту тему. Мы, в отличие от других стран, не сняли за десять лет ни единого фильма об этом. Хочу предоставить слово Михаилу Трофименкову, который расскажет об истории вопроса — об освещении проблемы терроризма в мировом кино.

Михаил Трофименков. Это будет не столько исторический экскурс, сколько несколько соображений, спровоцированных названием программы — «Кино на пороховой бочке». Название очень красивое и весьма двусмысленное. Почему в эпоху глобальной войны с терроризмом на пороховой бочке оказывается кино? На пороховой бочке находятся дома, вокзалы, самолеты. Но тут я понял, что у этого названия есть второй план. Действительно, кино находится в двусмысленной ситуации, когда обращается к этой теме.

Слова «терроризм» и «террорист» фиксируют абсолютно манихейский, черно-белый взгляд на мир, где «терроризм» — синоним абсолютного зла, и никого не интересуют (в реальности, а не в кинематографе) причины, по которым он возникает. Чем не понравился фильм «Карлос»? Тем, что это отстраненное кино, которое пытается проникнуть в суть неуловимого персонажа. Собственно говоря, фильмов о терроризме как таковом практически нет, поскольку в кино — это маньяк, которому доставляет удовольствие взрывать бомбы и который не преследует никакой цели, кроме получения сексуального удовольствия от этих взрывов. В этом смысле идеальный фильм о терроризме — «Саботаж» Хичкока, где вы, может быть, подозреваете, что герой Оскара Гомолки работает на какую-то иностранную державу, но сама его патологическая пластика дает основание думать, что он просто безумец.

Теперь небольшой экскурс в историю, то есть рассказ о том, чего в этой программе нет. Первый дошедший до нас, пусть и в копии, шедевр древнегреческой пластики, к которому так или иначе восходит все, что было сделано в Европе с тех пор, — это памятник террористам, тираноубийцам Гармодию и Аристогитону, которые в 514 году до н.э. закололи афинского тирана Гиппарха.

По прошествии времени фильмы, которые были сняты о терроре и террористах былых времен, незаметно переходят в другие категории кинематографа. Когда мы говорим об «Осведомителе» или «Плуге и звездах» Джона

Форда, мы не говорим, что это фильмы про ирландских террористов. Мы утверждаем, что они про ирландских республиканцев, про войну за независимость, вспоминая Дублинское восстание 1916 года. Когда мы говорим о картине Франка Кассенти «Красная афиша» об интернациональной группе, которая была расстреляна нацистами во Франции в 1944 году, мы не говорим, что она о террористах, но в дискурсе «третьего рейха» это были именно террористы. Когда мы смотрим «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, мы не думаем, что это фильм о террористе, он о солдате Армии Крайовой, о трагедии польского подполья. И когда мы смотрим «Исход» Отто Преминджера, мы тоже не считаем, что это фильм о террористах, — мы говорим о том, что это фильм о борьбе за независимость Израиля, хотя именно сионистское подполье освоило многие технологии современного терроризма. Когда речь заходит о фильме Клинта Иствуда о Нельсоне Манделе, мы тоже не имеем в виду, что это фильм о террористе, хотя возглавляемый им Африканский национальный конгресс использовал террористические методы. Это отчасти связано с тем, что люди, которые вчера считались террористами, впоследствии часто становятся респектабельными политическими деятелями. Сейчас по меньшей мере две южно- и латиноамериканские страны возглавляют политики, в 1960—1970-е годы активно принимавшие участие в городской герилье (Бразилия и Уругвай). Точно так же в свое время считались террористами Юзеф Пилсудский, который потом стал отцом Польского государства, основатели Ирландии, Алжира, Израиля. Можно в связи с этим вспомнить еще не одну страну.

Я хотел этим сказать, что то, что мы называем терроризмом, — понятие относительное. Действительно, когда речь идет о терроризме, надо быть осторожным, это манихейское определение, а реальность и ее отражение в искусстве (если это именно искусство, а не пропаганда) не могут быть тотально черными или белыми.

Кино, оказавшееся на пороховой бочке после 11 сентября 2001 года, если судить по этой представительной ретроспективе, ведет себя достойно. Оно почти никогда не обращается к изображению оперативной, военной стороны террористической деятельности, а исследует ее эффекты — естественно, негативные, которые она оказывает на общественное сознание Запада. В за-

«Саботаж», режиссер Альфред Хичкок

мечательном фильме нашего гостя Грегора Джордана «Немыслимое» возникает тема, известная как «парадокс тикающей бомбы», — то, до какой степени зверства может дойти демократическое общество, чтобы обезвредить уже где-то заложенную и отсчитывающую время бомбу. Фильм «Так где же ты, Усама бен Ладен?» Моргана Сперлока — попытка развеять манихейский туман, в котором все мусульмане объявляются террористами. В случае Мэта Уайткросса и Майкла Уинтерботтома («Дорога на Гуантанамо») кино поднимает на щит всех, кто стал жертвой антитеррористической охоты на ведьм. Или высмеивает соответствующую истерию, как у Кристофера Морриса в «Четырех львах».

Все это замечательно, но, конечно, выбирая те или иные аспекты темы, режиссеры занимают неоднозначные позиции. Взгляды, например, авторов «Дороги на Гуантанамо» сравнимы с представлениями гуманитарных организаций, которые заботятся о тех, чьи права нарушены в ходе борьбы с терроризмом, пытаются отучить общественное мнение от ксенофобии и манихейства.

«Осведомитель», режиссер Джон Форд

Я не думаю, что роль кинематографа должна этим ограничиваться. Подобная односторонность привела к тому, что практически исчезло то кино, которое в конце 1960-х и на протяжении 1970-х дало многие шедевры. Я имею в виду, что сейчас искусству очень сложно отразить современную эпоху противостояния террору в отсутствие политического кинематографа. Конец 1960-х — начало 1970-х — время леворадикальной городской герильи, когда Джилло Понтекорво снял «Битву за Алжир», а итальянские режиссеры снимали фильмы о «свинцовых годах» в Италии, когда Коста-Гаврас создал «Специальное отделение» про антифашистское подполье. Тогда кино, на мой взгляд, было более адекватно своей эпохе. С исчезновением же политических картин, которые в 1980-е годы практически сошли на нет, мировой кинематограф потерял один из очень важных инструментов для отражения той жутковатой реальности, которая нас окружает.

Лариса Малюкова. Да, террор — важнейший рычаг движения современного общества. Действительно, он меняет сознание и общество в целом, и нас, и наше настроение. Идея насилия сегодня очень размыта, ее сложно осмыслять, в том числе и в кино.

Тут очень важна точка зрения создателя, ответственность кинематографа — и с художественной, и с гуманистической точки зрения. Дело в том, что позиция автора часто заказана обществом. Я напомню: в очень короткий период между Февральской и Октябрьской революциями было снято пять картин о народовольцах, их делали Чардынин, Протазанов. Вот заказ общества, и вот ответ кинематографа на этот заказ. Героизации террора в советском кинематографе свойственны разные, очень сложные, путаные аспекты. Например, пионеры-герои — что это была за деятельность? Недаром современный кинематограф снова возвращается к этим героям, осмысляя их историю в неожиданном аспекте, например, в «Первом отряде» в жанре анимэ, если говорить о многожанровом подходе к этой сложной теме.

Михаил Трофименков говорил о самых высоких проявлениях кинематографа, но с точки зрения ответственности важно говорить в первую очередь о том, что работает-действует очень сильно. После той страшной картины, когда рушились башни, язык кинематографа не мог не измениться.

А.Плахов. Хотелось бы поразмышлять на тему о том, как реальность XXI века повлияла на выбор тем и на язык кинематографа.

Е.Слатина. После 11 сентября в нашей прессе достаточно много писали о том, что Голливуд со своими блокбастерами, фильмами-катастрофами во многом спровоцировал эту акцию. А затем — о том, как Голливуд испугался. Тогда на выходе была одна из серий «Человека-паука», в которой главный герой натягивал между башнями-близнецами паутину, эти сцены стирали. Из многих фильмов стирались сами башни, чтобы не травмировать аудиторию. Я бы хотела спросить наших гостей — прежде всего Ли Тамахори, — как это происходило внутри индустрии? Действительно ли Голливуд стал внимательнее относиться к теме терроризма сразу же после 11 сентября? Как развивался интерес к этой теме? Появились ли цензура и табу? Насколько высок интерес к ней аудитории? Прокатчиков? Вообще эта тема интересует американский кинематограф?

Ли Тамахори. Я могу говорить только за себя, не за всю американскую киноиндустрию. Но, будучи ее частью, могу сказать, что она движима интересами выгоды, существует для развлечения. Некоторые вещи очень травматичны — особенно драма 11 сентября, но с подобными темами легко разбираться, если четко обозначить образ злодея. Голливудское кино, как известно, склонно к черно-белым решениям. Реакция на что-то подобное 11 сентября всегда одна и та же: найти врага и уничтожить его. На этом основаны все самые известные в мире компьютерные игры — поколения детей воспитываются на них. Как мы знаем, теракт 11 сентября осуществили 29 человек, известные как «Гамбургская ячейка» при возможном — это еще надо доказать — финансовом участии Усамы бен Ладена. Но американцы не могут принять идею

о том, что какие-то отдельные люди взяли и разрушили центр Нью-Йорка, просто руководствуясь собственной системой взглядов. Должен быть какой-то масштабный злодей, который стоит за всем этим — Аль-Каида, Афганистан или Ирак, куда по этому случаю нужно отправить войска. Это политика, но она сильно влияет на американское кино. Есть и милитаристский аспект: если мы говорим об экшне, мы должны видеть наших бравых парней в униформе, уничтожающих врага. Никакого исследования корней: просто доблестный полковник отправляется разрушить змеиное гнездо, в котором лелеют планы по разрушению демократии.

Это почти самоубийство — отправиться к голливудским продюсерам с проектом фильма, который хоть как-то пытается анализировать явление. Публика устает. Люди продолжают погибать в Афганистане и Ираке, но никто не хочет смотреть на это в кино. И никто не жаждет смотреть фильмы, анализирующие причины появления терроризма. Я не знал этой истории про «Человека-паука», но сам бывал в похожих ситуациях, когда нечто в твоем фильме считается слишком травмирующим. Это не самоцензура и обычно формулируется в выражениях типа: «Для публики это будет слишком тяжелым испытанием», или «Публика не поймет», или «К этому она не готова». Страх — часть корпоративной культуры, которая не хочет иметь дело с тем, что потревожит аудиторию, отдалит от нее и тем самым уменьшит доходы.

Майкл Джон Федун. Когда мы пытались снять «Двойника дьявола», у нас это заняло восемь лет — мы не могли найти финансирование. Связывались со всеми компаниями в Америке, и в результате единственный смельчак нашелся в Бельгии. Интерес к таким темам волнообразный, а мы попали в семи-восьмилетнюю волну, когда подобного интереса не было.

Ли Тамахори. Тема Ирака настолько взрывоопасна, что никто не хочет с ней связываться. Такова природа человека — не связываться с радиоактивными темами.

Е.Слатина. Похожие вещи происходят в нашем кинематографе. Другое дело, что у нас даже подобных попыток нет. Я бы хотела попросить Даниеля Леконта рассказать о своем опыте создания саги о терроризме.

Даниель Леконт. Я тоже не помню фильмов на подобную тему здесь, в России. Когда я решил сделать фильм «Карлос», то сказал режиссеру Оливье Ассаясу: «Почему только американцы снимают такие фильмы? У нас ведь тоже есть своя такая же история». Ассаяс ответил: «Ни один продюсер за это не возьмется».

Я давно собирал материал — как журналист и режиссер (снял о Карлосе фильм в 1993 году). Терроризм — тема сложная по двум причинам. Первая — риск идентифицировать себя с персонажем, испытать симпатию к нему. Вторая — героизация. Для меня это кошмар. Я не хочу делать из террориста героя, но не могу избежать симпатии к нему. Если бы террористы не вызывали симпатии, у них ничего бы не получилось. Наша цель — расшифровать террористическую игру, что очень сложно, потому что они хорошо запутывают следы. У нас во Франции во время той же битвы за Алжир пресса все время подчеркивала ошибки французских военных. Думаю, что те, кто сопротивляется, всегда вызывают сочувствие.

Карлос действовал, как манипулятор. Этот персонаж — переходный тип террориста от классического к современному (в том виде, как он существует в медийной среде), как тот же бен Ладен. Он первым понял, что бомба, заложенная в публичном месте, заменяет сотни пресс-релизов.

Е.Слатина. После того как был уничтожен Усама бен Ладен, Голливуд уже объявил о том, что будут созданы две истории его жизни — скорее всего, такие, как описывал Ли Тамахори: найти и уничтожить. Появятся ли фильмы, анализирующие проблему? Я попрошу ответить на этот вопрос Грегора Джордана — его фильм посвящен простому американцу, который становится террористом.

Грегор Джордан. Мой отец был военным пилотом, воевал во Вьетнаме, и я находился под большим влиянием этого конфликта и фильмов, ему посвященных, — «Охотник на оленей», «Цельнометаллический жилет». Они помогали нации отрефлексировать ту войну и приблизиться к чему-то вроде катарсиса. По поводу нынешней ситуации ничего подобного пока не произошло, потому что война еще не закончена. Нужна временна́я дистанция,

«Пепел и алмаз», режиссер Анджей Вайда

чтобы появились потребность и способность анализировать. Такие фильмы, как «Повелитель бури», доказывают, что Голливуд не избегает этой темы, но подобные картины не очень успешны в прокате. Публика не готова. Насчет последствий убийства бен Ладена — пока слишком рано о них говорить.

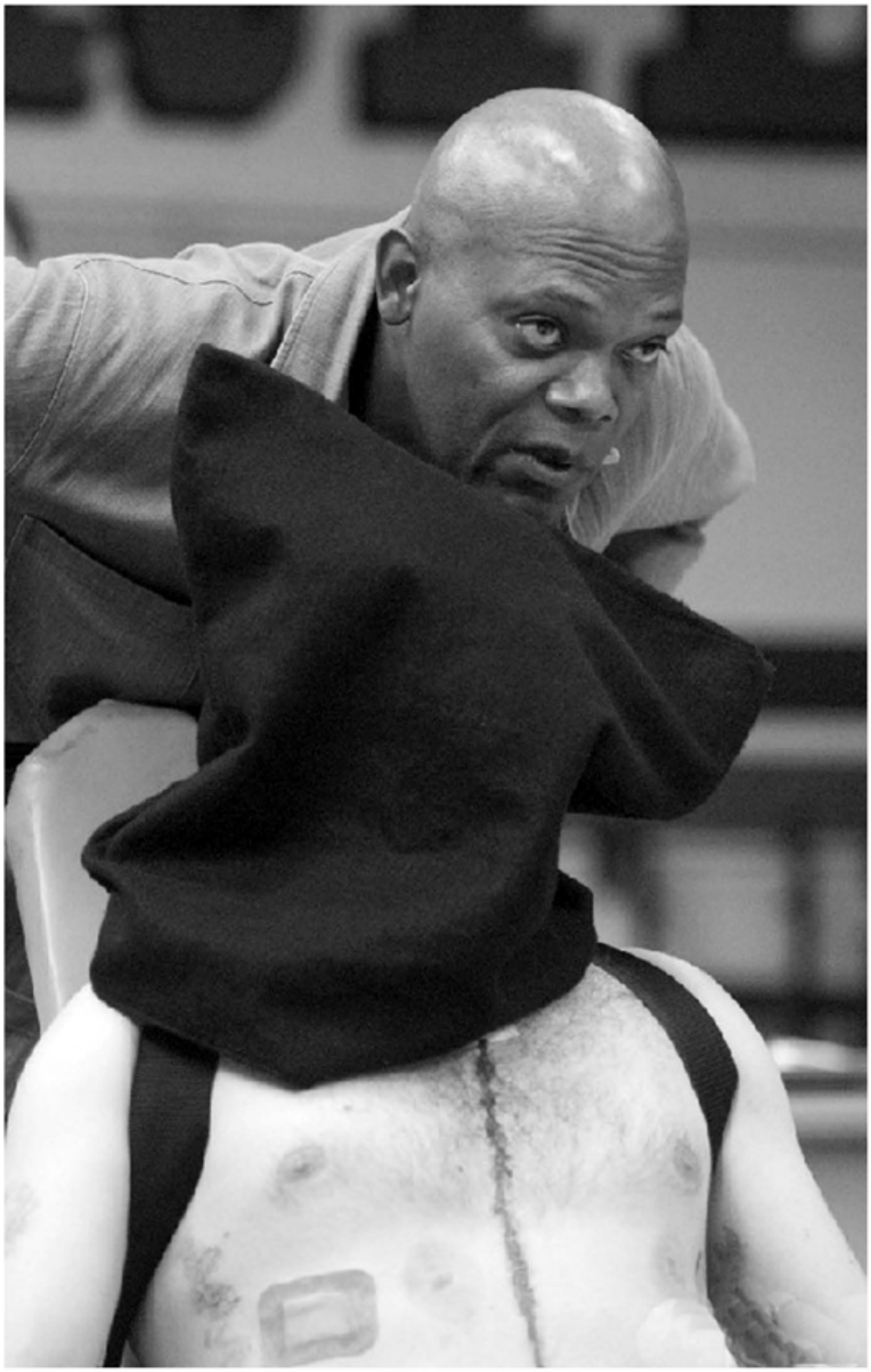
А.Плахов. Наряду с выступлениями тех, кто делает картины, мы хотели бы, чтобы в разговор включились исследователи кино, критики.

Антон Долин. Я позволю себе восполнить пробел, который, как мне кажется, есть в нашей дискуссии. Фильмы, которые вошли в программу Кинофорума, так или иначе относятся к фестивальному кино. Михаил Трофименков говорил о некоторой ограниченности действия таких фильмов, даже самых талантливых. Не только потому, что их видит небольшое количество, но и потому, что те, кто их все-таки смотрит (например, все мы), — люди с критическим словарем, со способностью осмыслять и возражать.

Между тем голливудское кино — я хочу подчеркнуть, голливудское, а не американское, тут можно поставить знак равенства со словом «всемирное» — отражает тему терроризма еще интереснее. Трофименков говорил о двойственности терроризма — для тех, кого мы называем террористами, но, возможно, террористы — это мы. Для обывателя, для зрителя мультиплекса террор — это невидимая угроза. Это бомба, которая может взорваться в твоем подъезде, война, в которую ты не вступал, но в которую с тобой вступили. И эта тема, безусловно, актуализировалась после 11 сентября. Тогда, признаем мы это или нет, наступила новая эпоха в кино. Ясно, что нельзя больше снимать по-прежнему, потому что люди не будут смотреть по-прежнему. Никакой фильм не будут смотреть так многократно и так взволнованно, как смот-

рели на падение башен-близнецов. Конечно, можно понимать это как колоссальную трагедию, каковой она и является. Но перед индустрией, которая зарабатывает деньги на кино, встали совершенно прагматические вопросы: как продолжать их зарабатывать? Что делать?

На мой взгляд, Голливудом были выработаны два решения. Одно, более честное и прямое, — приблизить кино к той репортажности, которая поразила весь мир. Так в голливудские проекты пришли некоторые методы европейского кино, в частности датской «Догмы». Все мы знаем о коммерческом



«Немыслимое», режиссер Грегор Джордан

успехе фильмов о спецагенте Борне, сделанных именно в этой эстетике. Режиссер отдельных серий «Борна» Пол Гринграсс снял также картину «Потерянный рейс» — об упавшем самолете. Конечно, этот путь не стал мейнстримным, и большая часть публики привлекается в кинотеатры другими фильмами.

Второй путь — увеличение, иногда гротескное, комическое, процентного соотношения развлекательного в кино, для того чтобы успокоить зрителя, заболтать его. Отсюда 3D, которое начало активно разрабатываться как психологическая реакция на невозможность противопоставить обычное развлекательное кино ужасу реальности. Интересно, что в этом кинематографе тема терроризма, особенно в последние пять-шесть лет, становится центральной. И это гораздо интереснее, чем осознанные попытки умных режиссеров сделать фильм о реальных террористах.

Совсем недавно я с трудом смотрел уже третий фильм из серии «Трансформеров» и понял, что их идеология имеет отношение к терроризму, поскольку речь идет о скрытой опасности, которая кроется в обычных предметах — микроволновках, телевизорах, машинах, которые превращаются в ужасных монстров. Конечно, картины разрушения городов связаны именно с этими конкретными фобиями. Тот же Спилберг продюсировал фильм «На крючке», который прямо рассказывает о параноидальной фобии прослушки, о технологиях, в которых обязательно кроется угроза для обывателя.

Возьмем фильм «Аватар», в котором предложен другой, либеральный взгляд на проблему. Террористы — это сепаратисты в тех странах, которые США завоевывают под предлогом борьбы с терроризмом. Они называют себя борцами за независимость, а террористами считают как раз американцев. Эта идея тоже имеет право на существование, именно она представлена в форме сказки в фильме «Аватар». Фильм, сделанный в Америке, рассказывает об американском солдате, который переходит на сторону повстанцев, почувствовав их правоту. До 11 сентября Джеймс Кэмерон был автором яркого развлекательного фильма о терроре «Правдивая ложь». В 2001-м или 2002 году должна была запускаться вторая часть, но режиссер отказался от проекта, сказав, что снимать об этом больше не смешно.

Я убежден, что колоссальный успех «Темного рыцаря» был связан с двойственной, манихейской демонстрацией проблемы терроризма, а именно хаоса, воплощенного в персонаже Джокера, и проблема сильной руки, воплощенной в самом Бэтмене. Несмотря на то что это комикс, там есть кадры с двумя кораблями, один из которых должен взорваться. Они выглядят почти как репортажные.

Даже в таких чисто развлекательных проектах, как «Гарри Поттер» и «Пираты Карибского моря», мне слышатся отголоски этой темы. Персонаж, подобный Джеку Воробью — с одной стороны, обаятельный, с другой — несущий хаос и разрушение, — не мог появиться в XX веке. Фильмы о Гарри Поттере — это фильмы о двойных агентах добра и зла, которые, переодевшись, пытаются творить в стане других свои дела, руководствуясь собственной идеологией. Это тоже фильмы о борьбе идеологий — так же как и кино о взрослении. Разумеется, вместе со всеми этими фильмами инфантильный зритель мейнстримного кино тоже переживает драму взросления.

Денис Горелов. Американцы самонадеянно делят историю на «до» 11 сентября и «после», поскольку не интересуются судьбами никаких наций, кроме собственной. Кинематограф требует определенности. У нас с определенностью сложно. Некоторые фильмы, которые рассматривают террор (прежде всего чеченский), насколько я понимаю, модераторами вообще не воспринимаются.

Е.Слатина. Какие это фильмы?

Д.Горелов. «Родина ждет» Погодина, «Обратный отсчет».

Е.Слатина. Ты сейчас называешь пропагандистские фильмы.

Анна Гудкова. Но они есть, это важно!

Д.Горелов. Это, скорее, мейнстримное кино. Я не думаю, что экшн — это пропаганда. С другой стороны, у нас сейчас вряд ли найдется человек, способный поддержать исламский террор, хотя, прямо скажем, упомянутая Трофименковым «Битва за Алжир» — абсолютная ода насилию, никакой нейтральности там не было. Думаю, что 1966 год, когда производилась эта картина, был последним годом, когда такой фильм можно было снять, да еще и выиграть с ним Венецианский фестиваль. В 1967 году начался палестинский террор, по-

«Так где же ты, Усама бен Ладен?», режиссер Морган Сперлок

том стали действовать «красные бригады» — в Германии, Италии и Японии. Я не очень знаю, почему это произошло, но левый терроризм в основном процветал в странах, проигравших вторую мировую войну. Ни во Франции, ни в Британии, ни в Соединенных Штатах его не было.

Что касается отечественной истории XIX века, то у нас в основном возникают картины, рассматривающие террористов как абсолютное зло — это и «Всадник по имени Смерть» Шахназарова, и фильм Василия Панина про Савинкова с характерным названием «Исчадье ада».

А.Плахов. Давайте все же попробуем ответить на вопрос, непосредственно касающийся российского кинематографа. Почему у нас так трудно показать изменившуюся реальность?

А.Гудкова. Суть в том, что западное кино признает существование такой проблемы, как терроризм, и дальше предлагает свои варианты не то чтобы решения, но хотя бы осмысления или фиксации этой проблематики. В российской культуре самая распространенная вещь — фигура умолчания. Важно то, что были упомянуты фильмы «Родина ждет» и «Личный номер» — это те рамки дозволенного, в которые втиснута эта тема. Я думаю, что нет в Москве и вообще в России людей, которые не живут с ощущением «Норд-Оста», Беслана, улицы Гурьянова... И то, что это — серьезная тема для больших авторских фильмов, не вызывает сомнения. То, что таких картин нет, — отдельный предмет для разговора. Мне кажется, здесь присутствует абсолютная самоцензура, потому что практически никто за это не берется, не предлагает сценариев, не думает о том, что он имеет право или необходимость высказаться. До тех пор пока эти темы не будут названы, не войдут в обиход, мы не сможем говорить ни о каком нормальном существовании кинематографа в пла-

не его соотношений с актуальной жизнью. Потому что все это занимает 80 процентов психологического состояния аудитории. Кино либо идет в авангарде осмысления происходящего, предлагая аудитории значимые темы, либо выступает субподрядчиком у государства. У нас сейчас в основном освоена лишь вторая функция.

Через меня проходит огромное количество сценариев. Я видела сценарии и по поводу «Норд-Оста», и взрывов в метро. Ни один из них не выходит за рамки чрезвычайно поверхностного и штампованного представления о том,

«Битва за Алжир», режиссер Джилло Понтекорво

что там происходило. Это скорее простой перепев голливудских фильмов, чем попытка понять, что это было.

Д.Горелов. В течение лет семи ходит по Сети и студиям сценарий проекта про «Норд-Ост». Герои — разные люди, которые проживают это трагическое событие и каким-то образом либо способствуют теракту, либо игнорируют его, и в конце дня все они либо их родственники сходятся на этом представлении. На мой взгляд, это замечательный сценарий. Но при попытке заговорить о нем со студией «АМЕДИА» там сделали большие глаза.

Анна Наринская. Фильмы, основанные на реальных событиях, — все равно вымысел. Но их базирование на реальных историях — близко стоящее к реальности ее изображение, то, что особенно важно и для тех, кто их делает, и для тех, кто их смотрит. В кино хотя бы существует так называемая «денежная цензура», и мы можем здесь на кого-то валить, на «АМЕДИА» или на кого-то еще, если эти возможные фильмы так и не были осуществлены, потому что на них просто не дают денег. Однако с полной ответственностью могу сказать, что за последние десять лет в России не появилось ни одного серьезного исследования о чеченском терроризме или о каком-либо другом. Нет такого разряда в отечественной литературе, как серьезные журналистские расследования. Невероятно симптоматично для сегодняшней жизни — отказ от прямого взгляда на реальность.

Андрей Шемякин. Я согласен с Анной Наринской в отношении игрового кино. Если я сейчас должен упомянуть несколько документальных фильмов, то только потому, что именно по ним видно, почему в игровом кино это стало фигурой умолчания. Дело здесь не только в государстве. Общее движение развития темы у нас, в отличие от Запада, идет исключительно от детектив-

ного вопроса: кто это сделал? Для нас это до сих пор детектив. Естественно, по ходу времени, в течение десятилетия интерес документалистов менял свой фокус, смещался между молотом и наковальней, между террором власти и театром террористов. Мы в рамках цикла «Документальная камера» на телеканале «Культура» обратились к этой теме в 2005 году, программа называлась «Террор в кино и наяву». Ее замечательно приняли и... положили на полку. Юмор заключается в том, что там у меня было интервью с Александром Клюге, автором, на мой взгляд, эталонной картины, которую никогда не вредно

«Правдивая ложь», режиссер Джеймс Кэмерон

показать, — «Германия осенью». Это абсолютно точно интеллектуально согласованная акция немецких интеллектуалов, которая призвана была прекратить эскалацию террора как государственного, так и ультралевого. Случай достаточно известный, но, видимо, о нем стоит постоянно напоминать.

Так вот, в области документального кино назову несколько принципиальных фильмов. Во-первых, относительно взрывов на улице Гурьянова было как минимум две картины, снятые с противоположных точек зрения: достаточно ортодоксальная, сделанная Борисом Сарахатуновым лента «Террор в Москве» и «Недоверие» Андрея Некрасова. Далее это фильм Андрея Загданского «Шесть дней в Нью-Йорке» — о том, как люди себя чувствовали непосредственно после теракта 11 сентября. Поразительный фильм-наблюдение, при этом глубоко личный и глубоко метафорический. Но это важнейшее направление, когда анализировался не сам террор, а его последствия и то, как люди, можно сказать, психологически лечили друг друга, помогали в этот момент встать на ноги, к сожалению, было не подхвачено. И, конечно, здесь следует назвать фильм, который удалось сделать моим друзьям и коллегам Сергею Холодному и Ильясу Богатыреву, выдающемуся стрингеру помимо всего прочего. Фильм назывался «Терроризм как реклама». Он был заказан РТР, однако, насколько я знаю, был отвергнут заказчиком и в эфире не показан, но получил приз на Екатеринбургском фестивале.

Даниил Дондурей. Мне кажется, совершенно не случайно тезис Андрея Плахова здесь не обсуждался. Он, я позволю себе напомнить, состоял в постановке проблемы: кино и новая реальность. Здесь никто не говорил про новую реальность. Американцы, по-моему, до сих пор не готовы, как и все человечество, к осознанию этого колоссального события — 11 сентября. Все обсуждения идут в рамках категорий «развлечение», «злодейство», «достоверность», «жан-

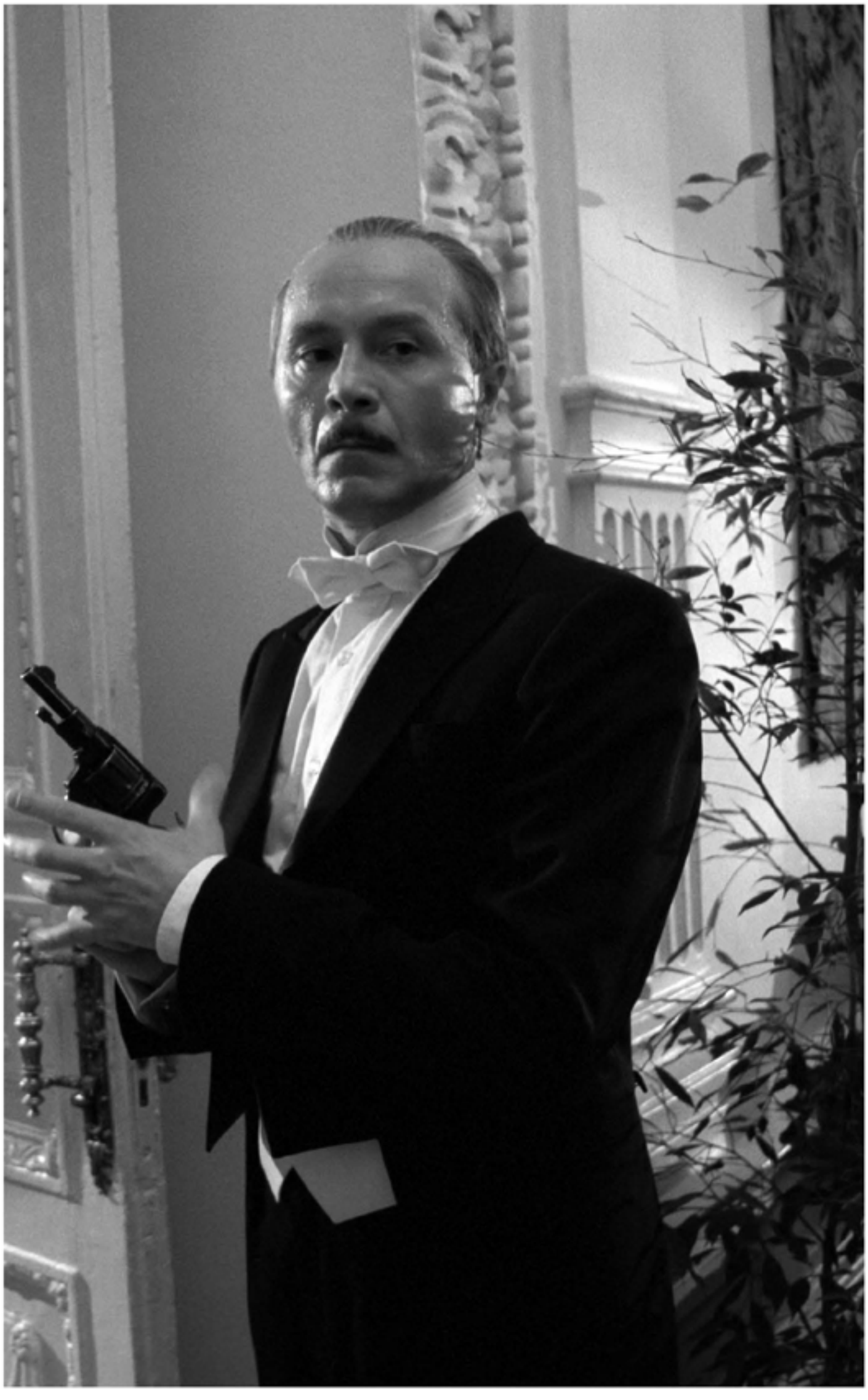
ры», «заработки» и т.д. В России, конечно, ситуация еще сложнее. У нас здесь не одна пороховая бочка и даже не две, их очень много. Мы пока очень далеки от понимания того, что люди десять лет назад или чуть позже действительно стали существовать в иных смысловых контекстах. Никто не собирается это анализировать, переживать, нет методов, с помощью которых они могли бы готовиться и их готовили бы к пребыванию в новой реальности. Это новые коммуникации, отмена многих, по своей природе левых, убеждений, большинства прежних приоритетов, переживавшихся в 60—70-е годы: кто жертва, кто насильник, кто герой, где справедливость, как виновато государство, а где сами граждане. Это совсем другие ценностные картины мира, иные типы поведения, всесилие виртуального сознания, PR-технологий. Это формирование цивилизации разного рода имитаций, подчас блестяще сделанных. Когда в ФСБ осознали, что частная собственность никому не опасна, то консервативные российские системы стали легко уживаться с рынком по-русски. Это, наконец, смена культурных координат.

Весь мир и тем более, к сожалению, российский не ставит задач освоения новых смысловых территорий. В массовом кино, конечно, собираются хорошо заработать на продаже патриотического духа, но предпочитают не думать о «смене вех», стремятся забыть об этом, для того, видимо, чтобы попасть в еще большие катастрофы и всегда быть к ним не готовыми. Это очень важные культурные предписания — стараться не искать языки для понимания новой реальности. А без новых языков это осуществить невозможно, потому что мы всегда будем сравнивать с чудесными картинами о терроре или насилии немецких или французских киногениев начала 70-х годов, вспоминать про Баадера-Майнхоф. Недавно все это мы видели на Берлинском фестивале. Смотрим на новые контексты старыми глазами.

Мне-то кажется, что русское кино вообще ни к чему не готово. В содержательном плане состоит за редким исключением из сообществ трусов, неумелых или закомплексованных авторов. Это касается и коммерческого кино, где можно было бы при новых технологиях очень многое закамуфлировать, как это делало советское кино, производить блестящие образцы таких культурных тортов «наполеон», когда каждый зритель съедает свой слой. Достаточно посмотреть все фильмы Панфилова, Тарковского и многих других. Кремль доволен одним, левая интеллигенция — другим, либеральная — третьим. Можно на этом еще научиться подзарабатывать, прятать фиги в кармане и, наоборот, на весь мир трубить о своей независимости. Тем более если наблюдать за нашим авторским кино, которое вообще запутано. На последнем «Кинотавре» они сами назвали себя «новые тихие», что тоже не случайно. Они не предъявили «городу и миру» больших идей, говорят о деньгах, попаданиях на фестивали. У нас содержательных дискуссий вообще в русском кино практически нет, кроме редких работ критиков. Продюсеры наши обезвожены, обесточены, хотят вернуть вложенные средства, преданных кино немного — это третья-пятая «пороховая бочка». Важно, что мы через кино не осознаем ту реальность, которой живем. Наши великие режиссеры занимаются экранизациями, ретро, сказками, притчами, хотя цензуры давно нет. В этом величайший вызов современной ситуации. Документальное кино, о котором говорил Андрей Шемякин, не имеет никаких шансов встретиться со зрителем, тут диктат телевидения. Новые вызовы, по существу, не осознаются, и поэтому я считаю, что у нас ситуация много хуже, чем в Америке и в Европе. Потому что очень трудно быть свободным, когда ты... свободен. И это невероятная ситуация, которая требует и каких-то особых в России художественных осмыслений, полетов, других интеллектуальных и моральных ресурсов.

Рональд Берган. По поводу «новой реальности» и вообще социально-исторического контекста. Один из участников альманаха «11/9» (в Британии мы говорим eleven nine, а не 9/11 — nine eleven) Кен Лоуч пошел против общих установок — он напоминает, что в тот же самый день, 11 сентября, при помо-

щи ЦРУ был свергнут Сальвадор Альенде. Говоря о вашем кино: любой стране нужно много времени, чтобы повернуться лицом к своему прошлому. Русское кино очень долго ждало возможности заговорить о Сталине. Прошли долгие годы, прежде чем французы хотя бы начали упоминать, что во время второй мировой войны у них был коллаборационный режим. Румынскому кино потребовалось десять лет, чтобы начать осмыслять эпоху Чаушеску. Думаю, вам не стоит особо беспокоиться, через десять лет у вас будут сотни фильмов о терроризме.



«Всадник по имени Смерть», режиссер Карен Шахназаров

А.Наринская. Но терроризму в России уже пятнадцать лет.
Рональд Берган. Ну, вы помедленнее других народов.
А.Наринская. Нет, дело не в этом.
Дмитрий Волчек. Я бы хотел упомянуть один фильм, потому что мне кажется, что это выдающееся достижение на пути к поиску языка новой реальности, о которой говорил Даниил Дондурей. Этот фильм уникальный, потому что он снят на российском опыте, но в Соединенных Штатах; история неудавшейся террористки-самоубийцы Заремы Мужахоевой, перенесенная в Нью-Йорк. Речь идет о фильме Джулии Локтев, или Юлии Локтевой (она родилась в Ленинграде в 1969 году). Он называется «День ночь день ночь». Мне кажется, что это интереснейшая картина и с точки зрения просто достижений американского независимого кинематографа, и, возможно, даже лучший фильм о терроре, снятый за последние десять лет. Я могу только пожалеть, что его нет в нашей программе.
Кшиштоф Занусси. Мне приходится завершать дискуссию, но никакого заключительного слова я не скажу, однако упомяну то, чего мне не хватало в нашем обсуждении, — этической перспективы. Мы начали с манихейства как изначальной фазы осмысления проблемы — и правильно, потому что это такой немножко детский взгляд, представление о том, что мир разделяется на черное и белое. Но сегодня маятник качнулся в противоположную сторону — нигилизма. Возобладала уверенность в том, что никакой границы между добром и злом вообще нет. Терроризм практически приветствуется со стороны общества, которое ни во что не верит, только хочет жить удобно и богато. Мы должны задуматься о том, откуда в мире появляется терроризм. О том, что есть меньшинства, которые чего-то хотят очень сильно. У них сильная мотивация, а у огромного большинства мотивация очень слабая. И люди не готовы ничем пожертвовать ради защиты тех гуманитарных ценностей и тех достижений человечества, которые мы уже имеем. Теперь насчет кино. Художественная правда — это тоже правда. И я бы хотел, чтобы картины о терроризме объясняли, где зло и почему оно возникло.
А.Плахов. Должен сказать, что вряд ли мы открыли что-то новое в этой теме, но, мне кажется, и это было небесполезно, потому что думать об этом следует постоянно, в том числе, конечно, в формах и терминах искусства. Искусство может очень многое: если не решать какие-то жизненные вопросы, то по меньшей мере предупреждать, предугадывать и помогать сосуществовать с проблемами или бороться с ними. Напомню о том, что в Петербурге, где мы находимся, Константин Лопушанский сделал фильм «Письма мертвого человека». Это был один из сигналов о том, что вскоре произошло в Чернобыле. Несколько лет спустя Вадим Абдрашитов снял фильм «Армавир» — по мотивам реальной трагедии, когда затонул теплоход «Адмирал Нахимов» и погибли более полутысячи человек, но авторы интерпретировали эту трагедию как катастрофу целой системы, целого мира советского прошлого, которое утонуло вместе с этим «Армавиром»/«Нахимовым». Сейчас мы, к сожалению, являемся свидетелями новой подобной катастрофы[1] и тоже понимаем, что цепь трагических событий — это не просто случайное совпадение обстоятельств, а некая метафора системы, которая не работает.

Я хочу сказать, что художники способны реагировать на новую реальность, но, к сожалению, реальность XXI века очень трудно поддается художественной интерпретации. Может быть, потому, что она действительно новая и требуется некоторое время, чтобы к ней как-нибудь приспособиться.

Материал подготовила к публикации И.Цыркун

[1] Имеется в виду катастрофа теплохода «Булгария» (10 июля 2011 года). — *Прим. ред.*

Р Е П Е Р Т У А Р

«Шапито-шоу»,
режиссер
Сергей Лобан

АНТОН ДОЛИН

Клятва Герострата

«Фильм-загадка, фильм-шутка, фильм-лабиринт» — такие отчасти кичливые, отчасти глумливые подзаголовки дали своей монументальной (3,5 часа чистого времени плюс антракт) комедии «Шапито-шоу» режиссер Сергей Лобан и сценаристка Марина Потапова. Список эпитетов можно легко продолжить. Фильм-манифест, фильм-феномен, фильм-парадокс; фильм-карнавал, фильм-балаган, фильм-карусель; фильм-палиндром, фильм-палимпсест, фильм-тессеракт и т.д. Запланированная сенсация отозвалась сенсацией подлинной. Наконец-то главным событием ММКФ стала не завозная премьера из Канна, а честно отобранная конкурсная картина. Билетов было не купить — публику не отпугивал даже хронометраж. Вовсю работало сарафанное радио, не умолкавшее с момента выхода «Пыли», предыдущего труда тех же авторов, которому удалось стать самым прибыльным русским фильмом со времен перестройки (не из-за гигантских доходов, а из-за мизерных расходов: бюджет уложился чуть ли не в три тысячи долларов).

«Шапито-шоу» — четыре картины в одной, со своими системами персонажей, жанрами, сюжетами. Слишком масштабная вещь, чтобы описать в рамках одной рецензии. Возможно, поэтому так скудна была реакция критиков, которая свелась к ряду простейших утверждений: «Во-первых, фильм смешной. Во-вторых, герои узнаваемые и жи-

«Шапито-шоу»
Автор сценария **Марина Потапова**
Режиссер **Сергей Лобан**
Операторы **Иван Максимов, Евгений Цветков**
Художник **Алена Кудревич**
Композитор **Жак Поляков**
В ролях: **Вера Строкова, Алексей Подольский, Алексей Знаменский, Сергей Кузьменко, Петр Мамонов, Сергей Попов, Стас Барецкий, Дмитрий Богдан, Степан Девонин, Александр Шпагин**
Organic Films
Россия
2011

вые. В-третьих, все-таки длинновато. В-четвертых, последняя глава весь кайф обломала».

Как лицензионный диск защищен от копирования, так «Шапито-шоу», тоже имеющее свою лицензию (спецприз жюри ММКФ, врученный режиссеру Джеральдиной Чаплин вместе с визиткой выдающейся актрисы: мол, звоните, когда будете снимать следующее кино), защищено от рецензирования. Ведь и концептуально эта картина — лекарство против умничания, доходчиво показывающее, что за любой извилистой концепцией скрываются чувства простые, как мычание. Начнешь разглагольствовать о смыслах — и уподобишься герою той самой последней главы, интеллектуалу-хлюпику, обозвавшему себя продюсером и попытавшемуся заработать денег по умозрительной схеме.

Однако Лобану, принципиально выступающему за свободные торренты и против копирайта, должно быть известно: любую защиту можно взломать. Не рецензией, так попыткой структурного анализа. Тогда за самыми загадочными действиями появится смысл — как, например, за фотосессией Лобана и Потаповой на ММКФ в компании с Никитой Михалковым (казалось бы, осмеянным в их же фильме!). Михалков называет себя бесогоном по причинам, понятным лишь ему одному; Лобан и Потапова — подлинные экзорцисты, умело изгоняющие ряд бесов, пусть мелких, из отечественной кинематографии. А главный из них (он же главный сюжет каждой из четырех новелл) — разочарование: в дружбе, в любви, в уважении, в сотрудничестве.

IV. Надувательство

«Сотрудничество», последняя новелла: молодой продюсер в белой шляпе, начитавшийся Леви-Стросса, собирается прославить на всю страну имперсонатора Цоя, работающего монтировщиком в театре. В компании с пожилым оператором, снимающим «историю успеха» на бетакам, они отправляются из Москвы на берега Черного моря, где надеются начать сногсшибательный тур. Предприятие ждет фиаско, завершение которого — пожар в шапито на морском обрыве. Этот же пожар был кульминацией трех предыдущих сюжетов и только теперь получил логическое объяснение.

Публика выходила из зала в замешательстве. Зачем Леви-Стросс, пародия на телевизионные ток-шоу, имитация документальных съемок, вся эта сатира, безнадега, злость? Так все славно начиналось! Первые две новеллы были трогательными анекдотами, третья — милой пародией на притчу с фрейдистским отзвуком. Но при чем тут махинации с шоу-бизнесом?

Пожалуй, при том, что незаметно, тихой сапой «Шапито-шоу» преодолевает главное табу отечественного кино: фобию социальности. Герои-эскаписты боятся показаться друг другу на глаза, чтобы не разрушить тщательно сформированную интернет-маску («Любовь»). Однако рано или поздно социальная идентичность настигает их, превращая из друзей в членов группировок — золотой молодежи, носящей для понта пионерские галстуки, или малоимущих пекарей, равно гордящихся своей неспособностью к коммуникации и принадлежностью к клубу болельщиков «Торпедо» («Дружба»). Следом наступает коллапс, в котором социальный статус подчиняет себе родственные связи, не позволяя сыну и отцу найти хотя бы подобие общего языка («Уважение»). Что ж, в «Сотрудничестве» даже поверхностные приятельские отношения моментально разрушаются под грузом социальных законов. Заметим, еще более призрачных, поскольку начальный капитал заимствуется из чужих средств (продюсер закладывает в ломбарде картину дедушки-художника, тайком вынесенную из дома), а прибыль равняется нулю.

Естественно, к этому моменту общее настроение портится — и лишь отчасти восстанавливается под звуки хорового музыкального номера, сопровождающего финальные титры и разумно избавленного от содержательного наполнения, кроме рефрена «Оу, йе, бэби, бэби».

«Сотрудничество» — как соринка в глазу: никак не избавишься. Его функция — не только разрешение интриги с пожаром в шапито, но и возможное оправдание выбора места действия — Симеиз, он же условный черноморский курорт. Грязное перенаселенное море, невкусные дорогие закусочные, орущие караоке-бары... По невольной аналогии на ум приходит главный отечественный фестиваль «Кинотавр», *проводящийся* на ближних черноморских берегах. Еще «Пыль» была приговором кинематографии, постоянно ноющей о нехватке дотаций: эффективная финансовая модель показывала, что ес-

«Шапито-шоу»

ли у тебя есть сюжет, фантазия, чувство юмора и несколько единомышленников, хороший фильм можно сделать за гроши. Куда более дорогое и профессиональное «Шапито-шоу» наступает на другую больную мозоль. Почему русское кино так неэффективно, почему даже наша доверчивая публика, принесшая в 2010 году в кинозалы больше миллиарда долларов (впервые!), с каждым годом все менее охотно потребляет отечественный продукт? Да потому, что русское кино, как и шоу-бизнес, как и все «проекты» в области искусства, — одно сплошное надувательство.

Поэтому в центре внимания не творец (что там в голове у лже-Цоя — вроде простого парня, но не дурака, — непонятно, как и степень его одаренности), а продюсер. Он (Сергей Попов) вообще-то хороший парень — даже рисовать умеет, и неглупый: в теории «эрзац-звезды», на участь которой в отсутствие настоящих героев обречен любой кумир эпохи постмодерна, есть рациональное зерно. Но талант и ум — ничто, если не конвертировать их в деньги и власть. Вот он и напяливает белый костюм, лезет на ТВ, арендует красный спортивный автомобиль и снимает лучший ялтинский зал. И что? А ничего, сплошной позор. Вспомнить хотя бы выступление горемыки на свадьбе, куда он *подписал* своего подопечного от отчаяния, а тот отказался петь по принципиальным соображениям. Мстительная мечта многих творцов: посмотреть, на что годен продюсер, выпущенный на сцену. Слабым фальшивым голосом он тянет «Группу крови» под минусовку, и невеста тут же начинает бить его букетом по физиономии, пока микрофон не перехватывает чернокожий гость, легко совмещающий немудрящие аккорды группы «Кино» (название, выходит, говорящее) с соул-импровизациями.

Петь здесь может любой, но не продюсер. Более того, он — единственный из центральных героев этого фильма-мюзикла, у которого нет собственной песни. А ведь таковой не обделен ни один из главных героев, включая постановщика абсурдного, но эффектного спектакля в шапито Александра Шпагина. Его, к слову, играет кинокритик Александр Шпагин. Его персонаж, конечно,

тоже нелеп и смешон, однако, по меньшей мере, его творческие амбиции удовлетворены, артисты на своих местах, а публика в зале. Выходит, даже низшее звено в паразитической цепи отечественного кинобизнеса — критик — оказывается выше и осмысленнее, чем предполагаемый царь и бог этой сомнительной иерархии — продюсер.

Режиссер Шпагин ставит, псевдо-Цой (Сергей Кузьменко) поет, дедушка-оператор (Сергей Волжин-Ястребов) снимает — он, по собственному меткому замечанию, с бетакамом и в Крыму человек. Все они, по меньшей мере, мыслят здраво и не выдают желаемое за действительное. А еще, как ни смешно это прозвучит, верят в творчество больше, чем в технологии. Они честны, и поэтому находят свое счастье в причудливом шапито. Там, в противовес столичному продюсеру, рулит настоящий спец — корпулентный бритоголовый браток (Стас Барецкий), перекупающий «Цоя» и оператора для своего шоу. Оно не претендует на вселенский размах — и потому имеет успех. Вероятно, здесь Лобан и Потапова говорят о самих себе, а четвертая новелла фильма — их манифест.

Стоит ли удивляться, что премьеру «Шапито-шоу» на ММКФ сопровождал локальный конфликт между продюсером картины Екатериной Герасичевой, самоотверженно оплатившей доведение фильма до ума, и хулиганом Лобаном, в очередном интервью неуважительно отозвавшемся о продюсерах как классе? Ссора закончилась быстрым примирением — как-никак инвестиции Герасичевой были возвращены в форме лучшей русской комедии за долгие годы. Однако само возникновение разногласий было весьма показательным. Выведя продюсера в роли Герострата, способного лишь поджигать чужой труд ради собственной славы, авторы «Шапито-шоу» оказались в ситуации Незнайки-художника: его модели от души смеялись над карикатурными изображениями соседей по улице, но возмущались при виде собственного, столь же меткого и нельстивого портрета.

«— Хочешь, Гунька, я подарю тебе твой портрет? А ты за это со мной помиришься, — предложил Незнайка.

Гунька взял портрет, порвал его на кусочки и сказал:

— Ладно, мир. Только если еще хоть раз нарисуешь, ни за что не стану мириться».

III. Презрение

«Уважение» — история отца-гения и его сына-неудачника; воссоединившись после многолетней паузы, они отправляются в Крым в надежде узнать друг друга получше. Заслужить взаимное уважение.

Симеиз — курорт, то есть место, где отменяются табели о рангах: все купаются в одном море, а людей в купальниках и плавках друг от друга отличить трудно (без них — и вовсе никак, отсюда концептуальный эпизод на нудистском пляже). Где же еще снимать все противоречия, стирать различия, уничтожать разделяющие людей пропасти? Здесь все окунаются в одну купель, обнажаясь, как перед Страшным Судом, — эсхатологические аллюзии возникают сами собой после мрачных речей героя первой новеллы Киберстранника, сравнивающего морскую воду с желудочным соком... Что же их объединит?

Да не что иное, как общее прошлое — будто в загробном мире, где одна только память о минувшей жизни оживляет бесплотных духов. Пионерские галстуки и позывные горна, которыми сбивает в единую кучу свой нестойкий отряд актер Сеня (Дмитрий Богдан); имя Саманты Смит, которое объединяет людей, чье детство пришлось на правление Андропова. Вскрик пьяного музыканта: «Атас! А веселей, рабочий класс...» для тех, чья юность пришлась на конец 1980-х. Кричалки неопионеров по пути в шапито: «Раз-два — Стэнли Кубрик, три-четыре — Дэвид Линч, Солондз, Гас Ван Сент, Поланский пусть услышат этот клич...», и еще: «Раз-два — Элвис Пресли, три-четыре — Виктор Цой, Леннон, Курт Кобейн, Высоцкий, Майкл Джексон, песню пой!»

С режиссерами все понятно, речь о стилистических ориентирах: формализм Кубрика, парадоксальный юмор Линча, сарказм Солондза (вторая новелла его фильма Storytelling явно была источником вдохновения для «Сотрудничества»). А вот список певцов — еще одна отсылка к загробному миру: все шестеро упомянутых кумиров поколений — мертвецы. Или, если угодно, призраки. Ведь именно к фантомам в гости и направляются будущие зрители шапито — Черного Вигвама, озаренного адским пламенем на границе между явью и снами.

Как минимум трое из певцов-мертвецов появляются на арене шапито: Элвис, роль которого играет беременная женщина, порхает над зрительным залом, уцепившись за портьеры, эрзац-Цой исполняет свой номер перед пожаром, а Майклов Джексонов тут аж двое, и их партнером в узнаваемом «лунном» танце становится гигантский умывальник-Мойдодыр. Коллективное бессознательное из советского и антисоветского прошлого слиты воедино: еще одна покойница — Мэрилин Монро — оказывается на сцене в компании с гигантским медведем-космонавтом, которого укрощает тореадор, а Фредди Меркьюри в гусарском ментике под фонограмму переведенного на русский язык The Show must go on жонглирует сразу несколькими гитарами. Не забыт и Леннон, поскольку над сценой-ареной проплывает призрачный аналог Желтой Подводной Лодки под одноименный битловский марш, сыгранный на гармошке. Тут нет начала и конца, снимается антагонизм прошлого и настоящего — *как в спиральном круге, как бы оправдывающей стилевую эклектику бетономешалке, гипнотическое кручение которого складывается в символ Шапито.* Как в мультфильме Yellow Submarine, шоу оборачивается трипом — путешествием туда, где все великие вечно живы, а коммерческий расчет отступает перед вдохновением. В страну Утопию.

Вполне материальное ее воплощение — живой и здоровый Петр Николаевич Мамонов: не персонаж, не маска, а взаправдашний, лабающий на гитаре «Серого голубя» и «Шуба-дуба-блюз». Представить, что культовая рок-звезда и актер — твой родной отец, непросто; особенно, если ты привык к одинокому существованию и пустым мечтам о блестящем будущем, к пыльному спальнику, затерянному в горах культурного хлама (ага, Кубрик, Линч, Солондз... знакомая компания). И вдруг он звонит и предлагает встретиться! Именно это происходит с героем третьей новеллы «Уважение» Никитой (Степан Девонин), типовым московским заморышем, втайне мечтающем о карьере Большого Художника.

Нетрудно догадаться, что путешествие превратится в кошмар. Мечты на то и мечты, чтобы не совпадать с реальностью. Отец и сын обманываются друг в друге и схожи не только в этом (драматизм любой истории об отцах и детях — в фрейдистском соперничестве, комизм — в их незамечаемом сходстве). Старший берет на себя роль поводыря, но сбивается с пути, пытается нарубить дров для костра — и чуть не ломает спину. Младший сбегает с охоты на кабана, окончательно опозорившись перед брутальным родителем. Оба лелеют планы magnum opus'ов, младший — фильма «Отморозки» с собой в главной роли, старший — точно такого же фильма «Заморозки» с собой в главной роли. Но идентичные картины разыгрываются в мозгу у каждого и другому не видны: еще один саркастический комментарий на тему российского кино, которое тянет на шедевр только в воображении своих создателей.

Он рядом, рукой подать — вожделенный ориентир, пример, идеал: гений чистой свободы, твой родной отец. Но пробиться к нему невозможно. Ты не разделишь его молитвенный экстаз, не одолеешь собственные комплексы, не справишься с белой горячкой... короче, не преодолеешь всего-то сотню метров моря, отделяющую тебя от берега. Ведь ты не умеешь плавать — а он, как назло, и плавает хорошо, и на лодке умеет, и гидрокостюм припас. В диалоге с мифическим прошлым достигнуть равенства невозможно: мы презираем отцов за их жестокость и самовлюбленность, они нас — за нашу слабость и эгоизм. Это море не переплыть.

Миражный мостик между поколениями — вкус, за грань которого сами Лобан и Потапова выходят постоянно и осознанно. Отчаявшись наладить коммуникацию с отцом, Никита пытается завести с ним разговор на самую безусловную (как ему кажется) тему: о последней картине своего тезки Михалкова. «Как он до такого дошел? Почему? Плохой же фильм. Длинный. Фальшивый. Напыщенный. Он же снимал нормальные вещи. Как он мог так опуститься?» Собеседник реагирует неожиданно: «Опуститься? Знаешь, Никита, я вообще перестал тебя понимать». И, развернувшись, уходит.

Не в том дело, что (экранный) Петр Мамонов видит в себе такого же Михалкова — былого титана, ставшего посмешищем со своим православием, гигантоманией и учительством. Скорее, в том, что любые эстетические дискуссии для героев фильма — лишь способ прикрыть свою уязвимость, перевести стрелки на невидимую или воображаемую мишень. Точно так же, как горячечные дискуссии о двухчастной эпопее Михалкова (а ведь «Шапито-шоу» — тоже эпопея, тоже двухчастная, и показана была в конкурсе фестиваля, возглавляемого Михалковым) — не более чем психотерапевтический способ свести разговор об актуальном состоянии российского кино к обсуждению одной конкретной персоны.

В травестийном пространстве шапито любые антагонизмы обнаруживают свою призрачность. Сравнивай фильм Лобана хоть с «Утомленными солнцем—2», хоть с «Древом жизни» Терренса Малика (тоже нашумевший фестивальный хит, тоже про конфликт поколений) — спорить никто не будет. Другая очевидная параллель — с еще одним «высоким» образцом, «Возвращением» Андрея Звягинцева. Отец приходит из ниоткуда, берет сына в поход, они то обожают, то ненавидят друг друга, а потом сын оказывается на вышке над водой и думает, не прыгнуть ли вниз... «Уважение» — не пародия, но размышление над тем, как легко трагедия оборачивается фарсом, а любой фарс при ближайшем рассмотрении оказывается чьей-то трагедией.

Крайними полюсами советского кино были Тарковский и Гайдай. Первый нашел немало последователей и эпигонов, а второй так и остался одиночкой, чье знамя не подхватил никто. Лобан берется спасти честь флага, даже рискуя прослыть эрзац-Гайдаем, как Звягинцев прослыл эрзац-Тарковским. В эпоху повального копирования на большее рассчитывать не приходится. И если Звягинцев в каждой картине обнаруживает непреодолимую дистанцию между эпохой Больших Смыслов и теперешним днем, то Лобан худо-бедно штопает по шву связь времен, идя по стопам Гайдая — когда-то легко поменявшего Ивана Грозного местами с управдомом.

Вспомним: герои новеллы «Любовь» Вера и Киберстранник досрочно уходят из кинотеатра, где на экране бьется в конвульсиях лунгинский Грозный — Мамонов, *чтобы в финале, в чаду горящего шапито, увидеть краем глаза того же самого мужика в другом дурашливом гриме, отныне больше похожего на Джека Воробья или Капитана Крюка. Именно в эту секунду, в момент катастрофы, он впервые вспоминает, что у него есть какой-никакой, а наследник.*

II. Одиночество

«Дружба». Новелла о слабослышащем наивном пареньке, которого взяла с собой на море компания избалованных жлобов. Он поверил, что нашел друзей, а они оказались поверхностными циниками.

Дружба режиссера Лобана с Мамоновым не обман, а факт. Причем это не просто близость душ или партнерство, а эстетически осмысленный факт. Именно Мамонов — единственный русский рокер, который смог продолжить традиции Хармса и Козьмы Пруткова в описании фантасмагорической психологии «маленького человека», он же серый голубь: «Я самый плохой, я хуже тебя. Я самый ненужный, я гадость, я дрянь... Зато я умею летать!»

Все, за редким исключением, герои «Шапито-шоу» — такие же невзрачные птицы, отщепенцы. Опозоренный продюсер Сережа. Жалкий лузер Ни-

кита. Его сумасбродный чудак-отец в перманентном творческом кризисе. Герои «Любви» — Киберстранник (талисман Лобана и Потаповой, главный герой «Пыли» Алексей Подольский) — тучный близорукий зануда, скрывающий комплексы за демонической мизантропией, и Вера (Вера Строкова, играющая на сцене театра Петра Фоменко роль кэрролловской Алисы) — провалившаяся на вступительных экзаменах в театральный вуз девочка-припевочка, готовая перерезать вены из-за отключенного интернет-модема. В «Дружбе» лидер веселой компании Сеня — глубоко несчастный скоморох,

«Шапито-шоу»

разыгрывающий на симеизской набережной монологи «Гамлета» с таким же пьяным неубедительным пафосом, с каким соседний отдыхающий орет под минусовку «Любовь, похожую на сон». Наконец, его новый друг-недруг Знаменский (Алексей Знаменский) — глухой простак, впервые в жизни попавший в систему координат, где нет никаких табу и все дозволено.

Глухота — тоже инструмент для эскейпа, бегства из окружающего мира в свою внутреннюю империю, внутреннее шапито. Там-то у каждого есть сцена, на которой он может выступать вволю, не опасаясь ничьей критики. Сочувствие режиссера своим персонажам, солидарность с ними ясно выражена в предоставлении этим фрикам эстрады и микрофона, в который каждый прошепчет или прокричит собственный зонг. Щемящее одиночество сквозит в этих песнях (стихи Марины Потаповой). «Мы не из тех, кто смотрит в зеркала, и оболочка тела нам мала. Но никакой проблемы в этом нет, мы — просто цифры в сети Интернет», — поет Вера. «Я урод, я придурок, я не могу без тебя», — признается ей Киберстранник. «Я как спутник, лишенный орбиты; я один, мое сердце разбито», — пронзительно вторит им Знаменский. «Нелепых фантазий заложник, я шел, вытирая плевки», — подводит итог Никита. «Пусть я лишь тень, пусть я лишь блик», — соглашается признать Шпагин. И даже всесильный Барецкий жалуется: «Я знаю про космос и про абсолют, но в сердце звенят котировки валют».

Даже самые успешные герои «Шапито-шоу», у которых есть не только воображаемая, но и реальная аудитория, слышны только самим себе: Рома «Цой» Легенда выступает в Ялте перед пустым залом, и в шапито его песню прерывает пожар, Мамонов поет свой вдохновенный блюз компании глухонемых, которая понятия не имеет, кто почтил их своим присутствием. Пронзительно-несуразные монологи по-брехтовски обращены к зрителям фильма — и потому заставляют их вслушиваться в анекдотический вроде бы текст и притопывать в ритм под немудрящие диско-ритмы музыки. Все номера балансируют на грани между пародией и исповедью, между кичем и «новой

искренностью». Но, попадая на сцену шапито, исполнители имеют право не думать об этой дихотомии.

Интересно, что для выступления в шапито не обязательно обладать слухом или голосом. Внутренний голос могут озвучить скрытая за кулисами Певица или Конферансье. Он же встречает публику неслучайным эпиграфом: «Не стоит смешивать два мира — реальный и вымышленный. Просто реши для себя, какой ты предпочитаешь» (комментарием к этой максиме звучит исполненная им в середине картины баллада «Лесной царь»), он же появляется в караоке-кафе. В этом безумном месте каждый имеет право высвободить свой до сих пор молчавший внутренний голос — и спеть. Пусть мимо нот, пусть танец выглядит топорно! Эта мелодия уже наверняка твоя собственная, это — не эрзац. В другом музыкальном номере по этому поводу звучат довольно точные слова: «Есть много ремиксов, а песня одна».

Автор мелодий Жак Поляков — основатель группы Karamazov Twins, название которой тоже кажется намеком. Дух Достоевского витает над «Шапито-шоу» — и новелла «Любовь» похожа на реминисценцию из «Записок из подполья». Все они — Знаменский, Вера, Киберстранник, Никита — подпольные люди, униженные и оскорбленные в большом мире, но повелевающие судьбами и планетами на своей внутренней сцене. Как там было у Федора Михайловича? «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым...»

Насекомое — незаметный атрибут человеческой жизни, назойливый и мелкий свидетель. Вечный второстепенный персонаж. Именно такими главные герои одних новелл становятся, попадая в другие, «чужие»; фильм, пожалуй, мог бы разрастаться бесконечно, поскольку и безымянный алкаш-драчун, и разбитной дальнобойщик, и вежливый фотограф-гомосексуалист, и десятки других незаметных жучков-паучков вполне могли бы претендовать на самостоятельный сюжет. Вспоминается таракан из стихов капитана Лебядкина (он мог бы быть автором текстов к песням из фильма), а то и герой Кафки, непременная метафора из монологов, сквозной нитью проходящих через весь фильм: «Ты — самый страшный человек из тех, кого я встречал. Как я мог тебе поверить! Я жил нормальной жизнью, а ты все разрушил. Ты окружил себя липкой ложью, как насекомое».

Об этом Никита говорит отцу, Знаменский — Сене, Киберстранник — Вере, продюсер — Роме Легенде, но при немного другом раскладе те могли бы ответить аналогичными словами. Слова о насекомом и страшном человеке каждый обращает своему отражению: если кульминация любого из четырех сюжетов — разочарование, то в ком, как не в себе? Переживая шок в момент расставания с коконом, идя на рискованный контакт с окружающими, герой фильма переоценивает свое раздутое донельзя — и при этом невидимое — «я». Будто глухонемые внезапно обретают дар речи и она прорывается этим самым монологом. Происходит, по Кафке, Превращение.

Трюк, обнаруженный еще голливудскими мастерами по спецэффектам: поднеси к насекомому увеличительное стекло — получится инопланетный монстр. Такими же видят себя герои «Шапито-шоу». Когда Киберстранник вместо фотографии присылает своей виртуальной подруге Вере изображение своей сущности, на экране компьютера возникает причудливое чудище: то ли грифон, то ли дракон. Для простоты сущность каждого персонажа нанесена на его футболку, как герб. На груди Никиты — застенчивый Микки Маус, на груди Знаменского — кролик из Playboy, переделанный в поросенка, на груди Киберстранника — мечущиеся под молниями кони (так и сам он в страшную грозу бросается в волны, чуть не погибая в пароксизме безответной страсти). Лучше всех эту экстерьеризацию сущности формулирует главный теоретик фильма — продюсер Сережа: «Может быть, где-то есть кто-то, кто является мной больше, чем я сам!» Любой из нас — лишь эрзац подлинного себя, а сверхзадача — освобождение от тенет социума и амплуа во имя преображения.

Так, в финале новеллы «Дружба» Сеня и его товарищи обращаются в суровых ковбоев, а Знаменский и его глухонемая команда становятся благородными индейцами, и нет сомнения в том, что стена пламени за их спинами (шапито уже горит), как идеальный задник на воображаемой сцене, отражает состояния души. Наверное, поэтому большинство героев фильма носят те же имена, что исполнители их ролей. Сущности возобладали над актерами и придумывать для них дополнительные никнеймы уже ни к чему.

I. Безразличие

«Любовь» — трагифарсовый романс о встрече «двух одиночеств», где любовь, не успевшая начаться, переходит во взаимные мучения. В горящем шапито Киберстранник и Вера молча смотрят друг другу в глаза: слов не найти — и слова не помогут. Однако в середине фильма неудачливая пара вдруг возникнет снова: расслабленные, впервые спокойные, они лежат рядом на одной кровати, вновь обретя дар речи. Их краткий диалог, перерастающий в песню, — парафраз из еще одного гениального мертвеца, Сержа Генсбура: «Ты меня любишь? Я тебя — тоже нет». И что они нашли друг в друге? Но в миг скромной эйфории, выраженной в неуклюжем вокально-танцевальном дуэте, это перестает иметь значение. Каждый наконец рассмотрел за заслонами фрустраций, комплексов и обид чужое «я». Большего счастья не требуется.

Вот парадокс: в «Шапито-шоу» так много говорится о копиях и эрзацах, но результат абсолютно самобытен. Скрещивая несовместимые языки, жанры, темы и человеческие типы, Лобан с Потаповой выводят общие законы — и добиваются единства. Или хотя бы призыва к оному. Недаром выдуманный авторами символ фильма — полыхающий шатер, напоминающий о пионерском значке, а слоган — латинские слова E Pluribus Unum: «Из многих — единое». Речь тут не только о композиционном единстве сложносочиненного сценария, а о единстве отщепенцев, способных, хотя бы в самом конце картины, сойтись в общем, довольно стройном и раскованном танце, преодолев внутренних и внешних демонов. Если «Пыль» была нашей трехгрошовой «Матрицей», то «Шапито-шоу» — русский самодеятельный «Аватар», фильм о том, как сущность берет верх над бренной оболочкой и побеждает всех врагов, включая вооруженных до зубов.

Вспоминается, что за считанные дни до триумфа Лобана на ММКФ на «Кинотавре» главным призом был награжден снятый давным-давно и только сейчас завершенный режиссером Олегом Флянгольцем фильм с говорящим названием «Безразличие». Награждая эту стилизованную ретрофреску, жюри вынесло приговор всем попыткам современных отечественных режиссеров достучаться до реальности — а вместе с тем и до публики. «Шапито-шоу» неожиданно показало выход из тупика: не можешь изменить реальность — начни с того, чтобы изменить самого себя!

Эта гротескная, меткая и едкая комедия заряжена взрывным идеализмом — таким, который будет способен преобразить не только героя, но и зрителя: впервые за долгие годы тот сможет узнать на экране себя и сказать непривычные слова: «Мне не все равно». Безразличие — страшный бес, но ныне он изгнан лучшими бесогонами страны. Рецепт, обращенный к любому из крохотных герострат, оказался до обидного простым: погасить пионерские костры амбиций и дать, опять же, пионерскую клятву больше их не разжигать. А потом посмотреть вокруг себя — и увидеть, что ты не один.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Сумасшедший уик-энд

«Красота осла»
La belezza del somaro
Авторы сценария **Маргарет Мадзантини, Серджо Кастеллито**
Режиссер **Серджо Кастеллито**
Оператор **Джанфилиппо Кортичелли**
Художник **Франческо Фриджери**
Композитор **Артуро Аннеккино**
В ролях: **Серджо Кастеллито, Лаура Моранте, Энцо Янначчи, Марко Джаллини, Барбара Бобулова, Джанфиличе Импрато, Лидия Витале**
Cinemaundici, Alien Produzioni
Италия
2011

Авторы итальянского фильма «Красота осла» Серджо Кастеллито и Маргарет Мадзантини — супружеская пара и творческий тандем. Зрители запомнили их предыдущий фильм — социальную драму «Не уходи». Последняя работа иная по жанру: это картинка нравов римской интеллигенции, к которой авторы принадлежат и которую хорошо знают.

Герои фильма — чета Синибальди, успешный архитектор Марчелло (Серджо Кастеллито) и его жена психотерапевт Марина (Лаура Моранте), их друзья, жены друзей, дети, горничные, пациенты... Словом, большая компания, связанная течением жизни. Главным персонажам пятьдесят, их дети заканчивают школу, и, переживая период подросткового нигилизма отпрысков, представители старшего поколения понимают, что оказались не лучшими родителями.

Мы, в общем-то, слишком много знаем о жизни городских интеллектуалов. Слишком много нам поведали городские сериалы, слишком часто встречались сюжеты об общении с психотерапевтом, удовольствиях шопинга и приятности ужинов в кафе с друзьями. Фильм — интеллектуальная шутка над стилем жизни, гала-представление, в котором задействованы все приметы городской лихорадки. Тот факт, что героиня психотерапевт, — это как бы вишенка на торте, необязательное украшение. Любой из персонажей может под любой личный сюжет подвести твердую фрейдистскую платформу. При желании — произнести блестящую речь-самобичевание о бегстве от проблем при помощи консьюмеризма. Герои образованны, умны, ироничны, обо всем осведомлены. Культурный слой в фильме так плотен, что, на досуге «Красоту...» пересмотрев, можно из

каждого эпизода извлечь множество смыслов и культурных ассоциаций. Интеллектуальное изобилие не хаотично, в картине все искусно организовано и нанизано на четкий идейный стержень: городская лихорадка — стиль, но не смысл жизни. Творческая интенция — печаль о том, что смысл ускользает и ни один из многомудрых интеллигентских дивайсов ничего не добавляет к сущностным вопросам. Или, если говорить языком героев картины: что бы ты ни делал, в жизни все равно чувствуешь себя ослом.

Гвоздь и основной этап представления — уик-энд, который все герои, старшие и младшие, проводят вместе в загородном доме Синибальди. В предыстории нам дали понять, что дети — источник постоянных тревог. Марчелло и Марина пытаются «ассимилировать», спустить на тормозах конфликт с дочерью (которая дерзит и родителей в свою жизнь демонстративно не посвящает), пригласив ее на уик-энд вместе с таинственным бойфрендом. Разумное решение оборачивается трагикомической ситуацией: в торжественную минуту собравшимся представляют глубокого старика, который годится в отцы не только Розе, но и старшим Синибальди. Впереди — общие выходные... И «приличные» хозяева дома не собираются портить настроение гостям из-за своих проблем.

Мир этих ребячливых взрослых прекрасен. Эти традиционные встречи с друзьями. Красивый дом, много спален, интерьер в деревенском стиле, уютная печь. Бассейн. Трик-трак. Ужин за столом, завтрак, обед, ужин. Вспышки споров между гостями, препирательства Марины с горничной. Перетаскивание матраса из комнаты в комнату: «Ты же не хочешь, чтобы наша дочь спала со стариком?» «Теща говорит, что предпочитает кого-нибудь помоложе». Что и говорить, замечательное место для «психов» (пациенты Марины тоже приглашены). Один из них, склонный к суициду Этторе, время от времени эффектно прохаживается с косой на фоне прекрасного пейзажа. Великолепный, очерченный рукой художника силуэт, безупречно схваченный камерой кусок природы: синяя кромка бассейна и неба, посередине разбавленная изумрудным зеленым... Ах, это скромное, скромное обаяние буржуазии... Эта утонченная роскошь во всем — от умения одеваться до умения строить затейливый, умный и праздничный, как шампанское, сюжет. Так вот шли и шли у Бунюэля внешне беззаботные и как будто беспроблемные люди по дороге. Заполняли жизнь обедами, интрижками, деловыми встречами и интеллектуальными трудами... Ни минутки отдыха. Никаких шансов тревожному чувству — как будто ты просто пытаешься от чего-то удрать. Разумеется, не теряя лица.

Великолепное представление — номер за номером, кое-что хочется попросить повторить на бис — продолжается. С появлением старика как будто вступает в права расхожий мотив: мудрец вскрывает нарывы и награждает героев и зрителей очищающим переживанием. Катарсис — примета интеллигентской обыденности, которую авторы вспоминают с иронией. Старик, разумеется, окажется псевдогероем (и псевдолюбовником), он обычный представитель их круга. Он ведет разумные беседы и там и сям невзначай касается болезненных для оппонентов проблем, но это лишь рутина: среда отзывчива — задай вопрос, и побежит импульс ассоциаций, замешенных на психоанализе и правилах разумного прагматизма. Психологических открытий героям «пробег» не сулит, фильм их не предполагает; это — социальный портрет. Интрига «родительского долга», однако, добавляет к нему занятные штрихи.

Достаточно старику бросить в общем разговоре фразу «На каком стуле ты сидишь?», Марчелло подхватывает разговор: «Я сижу на детском стуле!»; для него это не новость, но зрителю удобно информацию мотать на ус. По этому поводу из старого шкафа выуживается не только костюм деда («ей нужен отец, а не подружка!»), но и старая история — согласно распространенному мнению о том, что все наши проблемы из детства. Марчелло был зачат в самолете, где его ветреная мать-стюардесса переспала с пассажиром. В ожидании катастрофы, что, очевидно, драматически сказалось на его психике. В качестве причины для человеческих изъянов — очередной штамп, изящно обыгранный. А одновременно — метафора хороша: появиться на свет где-то между

небом и землей и жить как-то так, полувоздушно, ненадежно, эфемерно... Он не может быть опорой кому бы то ни было. «Детка, твой папа не козел. Твой папа сирота», — извиняется Марчелло, заставив Розу считаться с беспомощностью родителя. Инфантильность констатирована. Диагноз окончательный, лечению не подлежит.

Против всяких правил возрастной субординации дети оказываются мудрее: в финале они сделают шаг навстречу — послушают, доверят тайну, простят (для всех без исключения предусмотрена эта сцена утешения). Симптоматичная деталь: Лука, сын одного из героев, собирается в паломничество по святым местам. Разболтанный современный парень, он в то же время напряженно ищет свою дорогу и выглядит точкой опоры в этом мире извинительных уловок и паллиативов. Кстати, совершенно не случайно герои вспоминают, что «вот тогда!» были совсем другие старики, сильные характером и прочные, как вековое дерево. И в этом, вероятно, заключены не обычные иллюзии по отношению к старшему поколению, а чувство реальности. У каждой генерации свой характер, и кто-то не расстается с детским стулом. Героям пятьдесят. Дети детей цветов. Дети эйфории 60-х, расслабленного воздуха, отдохновения от военных трудов, политических распрей и чего-то еще — и авторы попытались обозначить их родовые черты.

Таких штрихов в этой истории, отличающейся плотностью и текучестью смыслов, можно набрать множество. И все же есть доминанта, которая шире социальных наблюдений авторов.

Вероятно, единственное достижение, одна истина и одна тонкость просвещенных буржуа — ощущение экзистенциальных проблем. Ощущение того, что в жизни, конечно, можно отвоевать спокойный уголок, но все победы временны. И именно оно стоит за локальными конфликтами придуманного Кастеллито и Мадзантини мира.

Герой Кастеллито — первая скрипка в оркестре — транслирует его очевидно, чувственно, недвусмысленно. Его Марчелло подкупает своей иронией, замешенной на печали. Типичная для него история: знакомство с женой когда-то состоялось на сеансе психотерапии, и он с легкостью превратил его в шоу. «Доктор, у меня пустота внутри...» — «Давайте об этом поговорим». — «Может, лучше поедим?» — и из кармана извлекаются бутерброды со свининой. Но «пустота внутри» так и остается словом с двойным смыслом. Настолько серьезным, что он не подлежит открытому обсуждению. Как и его родительские тревоги — они сильны и отдельны от мира «извинительных уловок и паллиативов». «Детка, твой папа не козел. Твой папа сирота» — трагикомическая сцена, но пленяет не откровенностью разговора с дочерью. Дело не в том, что герой инфантилен. Он просто слишком слаб, слишком умен и слишком тонок, чтобы знать ответы на какие бы то ни было вопросы, как каждый и в любом поколении. Он открыт всем ветрам, он чувствует себя живым и беспомощным. Вот оно, начало начал, экзистенциальное переживание — только слова скучны, а переживания трепетны. В них нет смысла в прагматическом понимании и нет развязки — кроме естественного конца. С этой точки зрения поток городской суеты — сюжет из важных, универсальная модель жизни: бесконечная бессмысленная круговерть — гармоничный ряд пандан к смутным переживаниям трансцендентного.

Фильм заканчивается в соответствии с чувством прекрасной экзистенциальной беспомощности — мило, не случайно и небрежно. Она очень симпатичная, эта сцена, когда Роза вносит кусок свинины и родители вспоминают ту давнюю сцену («может, лучше поедим?»), и сексуальный взгляд, и смех облегчения... хотя бы ненадолго, пока не навалилась эта обязанность путника — идти, идти. По доставшемуся по случаю отрезку дороги, теряя силы, бодрость и запас эмоций. В точности, как герои Бунюэля в известном фильме, от которых они приняли эстафету.

МАКСИМ ЛЮБОВИЧ

Поезд следует без остановок

Для Николая Хомерики его личный кинематограф начался, пожалуй, не с дебюта про ученых, но с повести о любви, которая требует от человека, в ней признающегося, первичных навыков высказывания. А это, как оказалось, целая наука. «Сказка про темноту» положила начало скорой эстетической эволюции автора, намечая яркие отличительные стороны его оригинальной стилистики. Серовато-черное марево от разрастающихся промзон можно было рассмотреть у Мизгирева, Хлебникова и Балабанова. Но ни один из названных режиссеров не умудрился осмыслить этот образ, чтобы зафиксировать центральную мысль картины в рамках одного плана без всякой дидактики. Николаю Хомерики это удается уже во второй раз. Удивительное изобразительное воздействие этих на первый взгляд приевшихся пейзажей, не знающих иного цвета, кроме серого, объясняется незримым присутствием автора, наделяющего безликую меланхолическую пустошь интонацией, парадоксально соединяющей иронию с лиризмом. Видимо, не будь эти фильмы проникнуты еле уловимым очарованием раненой любви, не находящей себе места, они бы ничем не отличались от видовой фотокарточки с морским горизонтом и пыхтящей заводской трубой.

Но все иначе.

Совершив непоправимую ошибку съемками проходного фильма об ужасах нацистской оккупации (из соображений этики автор не упоминает его название), Хомерики будто бы опомнился и возвратился к прежней стилизованной реальности. Он обрел второе дыхание. Реабилитация случилась без лобовых приемов, но с новой методологией и старой ду-

«Сердца бумеранг»

Авторы сценария **Александр Родионов, Николай Хомерики**
Режиссер **Николай Хомерики**
Оператор **Шандор Беркеши**
Художник **Денис Бауэр**
В ролях: **Александр Яценко, Евгений Казак, Клавдия Коршунова, Игорь Волков, Алиса Хазанова, Рената Литвинова и другие**
Кинокомпания «Валдай»
Россия
2011

шевностью, без которой кинематограф Хомерики попросту не может существовать.

Непроходимая печаль из-за необъяснимой аритмии, поселившаяся в душе Кости, героя драмы «Сердца бумеранг», продиктована совершенно очевидными мотивами, которые эту историю, как и ее анализ, могли бы без всяких критических ухищрений быстро свести к концу. Но существует иная грань Костиной неизлечимой болезни — отсутствие воли к жизни как синдром экзистенциальной непостижимости. Устоявшаяся в новом артовом кино интенциональность персонажей, движимых неосознанной тягой к неведомой цели (а все чаще — к смерти), в новой работе Николая Хомерики актуализируется за счет изобразительной организации драматургии фильма. Как всегда, композиционно цельная логика развития фабулы на этот раз не педалируется визуальной выспренностью социального фона, а использует меланхолический пейзаж с обязательными заводскими трубами и трупным небом (отсылка к «Сказке про темноту») как ограниченное рамкой кадра пространство растерянной души.

Вглядываясь в мерзлую неизвестность, думаешь поначалу, что все это — стоп-кадр и жизнь в нем разъята на кадрики, но потом, будто во сне, угляды-ваешь семенящую меж студеных луж человеческую фигуру, без которой этот план так и остался бы в покойной недвижимости. Недаром им же Хомерики и завершает свою ленту, разрывая зрительный зал на две части. Одна настаивает на неотвратимости открытого финала, в котором естественная длительность кадра отождествляется с удивительной авторской отрешенностью и бесстрастным отношением к своим персонажам, а другая — отрицает всякую эстетическую нагрузку плана, сводя его назначение лишь к картинной манерности, ретуширующей отсутствие смысла. То, что Хомерики делает с прологом и эпилогом в своей картине, не предел его эстетических возможностей.

История с «бессердечным» помощником машиниста отнюдь не претендует стать «оскароносной» лентой о том, что жизнь ценишь по-настоящему только тогда, когда в любую минуту можешь ее потерять. Фильм сам разгоняется до последних оборотов, и в тоннеле метрополитена уже не видно проносящихся мимо станций. Здесь любая остановка может стоить жизни, но Костя игнорирует сигналы опасности не из храбрости, а потому что по-другому не умеет. «Сердца бумеранг» филигранным образом обыгрывает название, пожалуй, самой знаменитой книги Виктора Демина «Фильм без интриги». Ведь лента мчится сквозь сценарий, доводя ритм сердца до чечетки, а потом внезапно замирает на десять минут немой панорамы документальных портретов, будто вырванных из контекста 60-х, чтобы быть перенесенной в вагон случайного поезда метро. Лица, застигнутые врасплох, но только поначалу. Через несколько секунд начинаешь понимать, что документальность — прием, а девушка смотрит в чернильную темноту тоннеля по указанию постановщика.

Николай Хомерики возвращает нам позабытую чувственность, извлекая ее из человеческих лиц, вклинивающихся в ткань картины чуждой ей ритмикой. В сочетании с этим «скрытым» панорамированием вставная сцена с Ренатой Литвиновой в роли целительницы оказывается и вовсе не из этого кино, а будни Кости из объективной фиксации переходят в тщетные попытки рефлексии. Потому что становится видна незащищенная изнанка жизни, которую Костя, как и многие из его реальных клонов, не замечал никогда (по какой причине — мы никогда не узнаем). Наблюдая за всем этим, ненароком вспоминаешь Шпаликова с «Долгой и счастливой жизнью», а давно позабытая традиция фильма-портрета проявляется на экране в новых красках. Нежданное вторжение «вербатима», которое высоколобые могут назвать диегетической паузой в привычном ритме фильма, у Хомерики преследует — на удивление — ту же цель, что и финал «Профессии: репортер» с круговой панорамой одинокой жизни, заходящей вместе с солнцем за горизонт. А также

отсылает к последнему кадру «Скрытого» Ханеке, с феноменологической точки зрения данного во всей полноте «жизненного мира» — «мира нашего повседневного опыта, не отягощенного еще никакими научными знаниями»[1]. Этот мир пребывает на стадии ожидания нашего смыслового вовлечения в его текучесть. В нем, как на эскизах Иванова к «Явлению Христа народу», мир показан без присутствия человека, в своем девственном «обессмысленном» состоянии. Это tabula rasa, ожидающая, когда же мы решимся восполнить необходимый чувственный пробел в своем сознании и доверим-

«Сердца бумеранг»

ся интуитивному поиску адекватного нам самим смысла. Проще говоря, того смысла, который нам подходит.

Иными словами, критика эстетских кадров у Хомерики обусловлена отсутствием философской предрасположенности зрителя к авторскому замыслу и его идейному оправданию в каждом плане. Поэтому пустотность (как философская категория) воспринимается подавляющим большинством как пустота. Когда же зритель не может получить ответ на волнующий его вопрос без помощи авторских подсказок, то у многих это вызывает неминуемое чувство отторжения. Мы бессознательно отказываемся вникать в авторский дискурс, чтобы разобраться в препятствиях на пути собственного восприятия. По правде говоря, такая позиция губительна, ведь только лишь наше индивидуальное считывание проскальзывающих на экране смыслов в состоянии показать нам фильм как открытое произведение, а не имманентную ловушку. Хомерики в связи с этим заходит сразу с двух флангов: грамотно выстраивает повествование, очерчивая все грани жизни Кости, описывая его социальную безликость и меланхоличность, но так и не откроет нам собственный, субъективный взгляд героя на положение вещей. Эта режиссерская отстраненность приподнимает повествование будто бы для того, чтобы доказать нам, что фильм брошен автором на произвол судьбы не эффекта ради, а из-за того, что Хомерики сам не знает, чего можно добиться нравственной нотой и моралью в эпиграфе. Он словно хочет достучаться до нас с вестью о том, что назидательности в нашем кино нет места, но всегда

[1] Свасьян К. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. М., 2010, с. 58.

найдется место для зрительского соучастия, которое и сделает кино, станет его «окончательным монтажом».

Хомерики делит пластический сюжет фильма между Москвой и Питером (чтобы расширить проблематику, стерев границы пространства и времени), где живет и работает Костя, сливая их в единый урбанистический организм, а чувства притупляет настолько, что нет возможности вымолвить и слова. Костин диагноз столь же нелеп, сколь и до смерти реален. И переступив через этот экзистенциальный порог, герой уже никогда не будет таким, как раньше. Не вернется в мамин дом спокойным и благодарным сыном, никогда не задумается о счастье отцовства. И не от ужаса обреченности, но от разъедающего чувства безразличия, которое охватило его после вынесения диагноза. Не изменилось ровным счетом ничего. Изменился лишь вес времени, которое отныне давит на Костю, с коварным упорством уличая бедолагу в отсутствии всякого бремени, которое возложено на человека. Ему бы хотелось распознать в жизни собственную цель, но этот понятийный механизм у него попросту отсутствует. Все это жизнь наобум. Она, как омут, в который ты погружаешься, не зная, на какую корягу наткнешься. В этом нет ничьей вины, ни Костиной, ни Божьей. А есть только единичный случай, который, как в лотерее, выпадает человеку по непостижимому алгоритму — кому гений, а кому смерть. И Костя натыкается на смерть, тихую и незаметную. Такую, которую он даже не почувствует, когда она настигнет его. Она равнозначна смерти во сне. В состоянии ежесекундного ожидания потери мира он открывается Косте панорамой символических подсказок, которые он упустил при не обремененной диагнозом жизни.

У Константина жизнь замкнулась, подобно кольцевому тоннелю, хотя всегда возникала возможность все-таки сойти на следующей станции. Но что тогда будет, если ступишь хотя бы одной ногой на перрон? По Кьеркегору — вас спас бы Бог в вознаграждение за волюнтаристский подвиг. У Хомерики же шаг в сторону остается в качестве гипотетического допущения из разряда фантастики. Никакого шага тут ждать не стоит. Когда наступают на горло твоей песне, ты в любой момент можешь дать обидчику в лоб, но когда наступают на сердце — любое неосмотрительное телодвижение чревато нелепой погибелью.

По какой-то странной случайности (закономерности ли?) любовь в фильме «Сердца бумеранг» растворена до безвкусной субстанции, которую, однако, чуешь всеми фибрами души. Видимо, в этом и кроется секрет таланта Николая Хомерики — заглушая любовь на экране, зажигать ее в зале от пламени собственного сердца.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

«Артист»: история любви

«Артист» — комедийная мелодрама режиссера, сценариста и актера Мишеля Азанавичюса приваживает зрителя стихией игры немой фильмы. Это не пародия, не стёб, а утонченная стилизация; история об искренней любви к героям экрана — не гениям или пророкам, а персонажам кино как индустрии. Снятая без надрыва, слезоточивости, она решена специфически кинематографическими средствами. Уникальный для сегодняшнего дня случай, когда штамп преобразуется в изысканную цитату, избитая коллизия — в завораживающий динамичный киносюжет, ретростилистика — в очаровательную озорную картинку. А чтобы не раздражать зрителя избитым конфликтом искусства с бизнесом, авторы обращают его внимание к деталям.

Герои картины — звезды позднего немого и раннего звукового кино — мужчина и женщина. Любовь между ними зреет в условиях ироничного восприятия себя в сетях Голливуда. Они одинаково жизнелюбивы и добросердечны, остроумны и привлекательны, да и киностудия «Кинограф» — не сильно раздражающий обитателей сюжета исправный механизм по выпуску экранных светил — оказывается подходящей сценой для разыгрывания комедийных страстей.

1927 год. Актерская судьба главного героя — Джорджа Валентина — сложилась в рамках амплуа героя-любовника Валентино, героя «фильмов плаща и шпаги» Дугласа Фэрбенкса, с заимствованием «улыбчивого обаяния» Кларка Гейбла и благодаря харизме Жана Дюжардена — одного из ведущих комиков современного французского кино, прежде известного российскому зрителю по роли репро-Бонда в пародии-ретро «Агент 117» и по экранизации

«Артист»
The Artist

Автор сценария, режиссер **Мишель Азанавичюс**
Оператор **Гийом Шиффман**
Художники **Лоуренс Беннет, Грегори С.Хупер, Марк Бриджес**
Композитор **Людовик Бурсе**
В ролях: **Жан Дюжарден, Беренис Бежо, Мисси Пайл, Джон Гудмен, Малколм Мак-Дауэлл, Джеймс Кромуэлл, Пенелопа Энн Миллер, Джоэль Мюррей, Эд Лотер, Бет Грант**
La Petite Reine, La Classe Américaine, uFilm, JD Prod, France 3 Cinéma, Studio 37
Франция
2011

«99 франков» Ф. Бегбедера Яном Кауненом. С приходом звука в кино неизбежна конкуренция Джорджа со звездами нового формата, представленными в фильме в образе стремительно взлетевшей по карьерной лестнице старлетки Пеппи Миллер (Беренис Бежо). У Валентина же слава, деньги (наступает Великая депрессия) тают в одночасье. В то время как Пеппи блистает на экране и около в окружении толп поклонников и кавалеров, Джордж влачит жалкое существование, начинает пить, теряет жену. Артист то пробует публично похоронить себя на киноэкране в «песках времени» (визуализированный фразеологизм), то прибегает к претенциозному самосожжению (эпизод уничтожения в огне кинопленок), но совестливая Пеппи помогает бывшему любимцу публики поверить в себя и вернуться в мир большого кино.

Фильм приветливый, привлекательный и щедрый на юмор, «Артист» предназначен широкой аудитории. Поэтому сюжет его строят аттракционы. Забавные, смешные, а чаще — остроумные. Например, чего стоит пластическое признание в любви Артисту инженю — остроумное, лаконичное. Особого упоминания заслуживает артистка-собачка — верная спутница Валентина, разделившая все радости и невзгоды хозяина с изумляющей непосредственностью и мастерством. Предлагая концентрат событий в нарративе «кистоунских комедий» — быстро, насыщенно трюками, — французский фильм с лукавой улыбкой признает актуальность голливудских-мейнстримовских кинематографических практик.

Азанавичюс оперирует штампами с ювелирной чуткостью. Не кроит удобоваримый сюжет, а вышивает аккуратными, частыми стежками на, казалось бы, уже истерзанной временем, не раз перекраивавшейся прежде ткани немой фильмы узнаваемый, но причудливый узор. Мировая киноклассика для режиссера — материя очень дорогая и капризная, требующая особенного тщания и прилежности со стороны интерпретатора. Ее можно легко испортить, поэтому при постановке фабулу необходимо декорировать музыкальными номерами, определенным количеством остроумных гэгов, головокружительных трюков и эксцентрическими шутками — для получения красиво вышитого мотива. И штамп, обрамленный выдумкой, рождает тонкую декоративную ткань. В каскаде виртуозных шуток, кажется, демонстрируемых без передыха, может быть утрачена психологическая достоверность. Но «Артист» и в эмоционально-смысловом плане безупречен, выверен. Эксцентрично обыгрывая трагедию героев экрана, автор уделяет внимание драматургической роли тишины в истории звукового кино, предлагает ироничный ликбез на тему освоения звука и рождения киномюзикла.

Итак, поколенческий конфликт звезд преобразуется в историю любви — историю взаимного движения, историю попытки диалога — и выступает в качестве своеобразного люверса, удерживающего картину с разнообразными элементами, подверженными деформации в процессе их заимствования. Упрямая, гарнированная степом, основная линия в чертеже «Артиста» — хроника завоевания девушкой экранного кумира — выступает в роли своеобразного троса сюжета, который апеллирует к «Танцующей леди», «Золотоискательницам», но основной паратекст, конечно, архетипическая для мейнстрима «Звезда родилась». Между тем драматизм ситуации конкуренции мужчины и женщины, покоривших Голливуд, и доведение ее до трагизма необходим авторам для обнаружения новых событий-действий (среди прочего в картину искусно вплетены элементы триллера: мотив запретной комнаты, рискованная поездка героини на автомобиле), что отчетливо ощущается зрителем и не отменяет заявленных жанровых границ.

«Артист» — не первая в современном мировом кино попытка работать для широкой аудитории в стилистике немого кино, но именно она увенчалась успехом. Дело в том, что для Азанавичюса язык кино — единственный адекватный способ разыграть сказку в голливудских декорациях с французскими актерами, лишь обронившими пару жизнеутверждающих слов в финале. Он не стремится к многосложности и играючи реконструирует кинематографические

клише. Название киностудии манифестирует: в основе зрительского кино — не авангардистская иконография. Потому и автор картины не экранизирует, а по-кинографомански пересказывает обычно слезоточивую в мелодраматических прочтениях тему судьбы актеров Немого: изящно, тонко, лаконично.

«Артист» — фильм-мечта, не приспособленный для тиражирования на YouTube, живущий по законам кино. «Артист» — *подделка*, и если в художественной литературе стилизация часто страдает книжностью, искусственностью, то работа Азанавичюса заражена жизнерадостной, бравурной кинографоманией. Эстетская декоративность, поверхностное отражение действительности — характерная ее особенность, при этом синефилию авторов нельзя квалифицировать как нечто элитарное. Режиссер использует метод рационального и усредненного понимания, но абсолютно лишен критики медийных ритуалов. Попытка аутентичного экранного опыта оказывается доступной обывателю иронической репрезентацией приемов. По счастью, в картине отсутствует вызов пресловутой экспансии Голливуда, а выбрано аккуратное, местами виртуозное использование разнообразных киноактерских приемов, точнее — ассимиляция. В этом случае режиссер играет роль находчивого менеджера, посредника.

На смену отважным героям приходят забавные героини, заслуживающие уважения и лавров, да и просто человеческого тепла, преданной любви-заботы, о чем напоминают и Джон Гудмен в роли недалекого, но, как полагается, могущего всё кинобосса, и шофер-дворецкий (Джеймс Кромуэлл). Американские актеры в роли наставников беззаботных и наивных лицедеев по-отечески убеждают, опекают, наказывают и хвалят подопечных. Tel maître, tel valet («Каков хозяин, таков и слуга»).

В фильме отсутствуют реальные исторические персонажи — только архетипы: *звезда, старлетка, босс, дворецкий*. Высококачественная комедия предлагает дуль-

«Артист»

цинирование конфликта, гламуризацию обстановки. Герои популярны не из-за своего таланта, а из-за своей славы. Образ Валентина — гения самопародии — строится на раскрытии фразеологических оборотов и энтузиазме исполнителя. По завету Мака Сеннетта Дюжардену удается схватить зрителя за руку и вести за собой до финальных титров. Гуттаперчевый сюжет, гуттаперчевые лица, гуттаперчевая психика героев — и зрители, привыкшие к раскраске и переозвучке шедевров прошлого, становятся пленниками картины, нашпигованной смехом. Их не раздражают ни жеманство героев, ни слащавость интриги, потому что лихо танцующие в финале Джоржд и Пеппи — абсолютные небожители, вечно невинные баловни судьбы, сердца которых никогда не омрачат зависть, подлость, расчет, но которым знакомо эпизодическое отчаяние.

Попав под обаяние главных героев (сценарий изначально писался на Дюжардена и Бежо), картина маскируется под экстраверта, сангвиника: якобы полая, исключительно трюковая, беззаботная, она с задором обыгрывает апорию *говорящий — молчащий,* и вслед за ней дихотомию *слуха — вкуса.* Ведь с приходом в кино звука мир Валентина не поменялся, он по-прежнему нем, но танцующим стал. А ведь прежде танец-диалог вызывал лишь раздражение у главы «Киноrрафа». Таинство немоты непостижимо для большинства кинематографистов, и автор сообщает об этом без назидания.

И главный конфликт «Артиста» не тот, что явлен в фабуле противостояния кинозвезд на стыке эпох экранного искусства, а тот, что закутан в нежелании Валентина сыграть новую роль на экране. Герой великолепно справляется с амплуа звезды кино и удачливого семьянина, но приходит время, когда пора *поговорить.* Be silent behind the screen! («Тишина за экраном!») — фраза-титр, афоризм. И артист не хочет разговаривать, не привык, не обязан. Поэтому его супруге остается коверкать глянцевый облик мужа на многочисленных портретах, а когда они исчезают из газет, приходит час расставания. Лишь в страшном сне Джорджа окружающий мир — мир раскавыченный — начинает звучать, и звук здесь лишь беспомощный внешний раздражитель слуховой системы.

Очаровательный и элегантный Валентин — герой глянца, исключительно плакатный персонаж. Артисту с богатой мимикой, выразительной пластикой придется преодолеть снобизм и принять время новых звезд в тот момент, когда время говорящих голов сменится временем танцующих ног. И это час триумфа нового, но ничуть не опрокинутого временем Джорджа — теперь уже экранного синонима Джина Келли, Дональда О'Коннора и Фреда Астера. Ибо по-прежнему его стихия — движение, он не медиум, а медиатор чистых жанров киноискусства. Главный герой обладал пластикой актера мюзикла изначально. Пеппи не хватало лишь мушки — изюминки, которую присоветовал Валентин, — нарисовал легко, но не дерзко. Джордж открыт миру, но никогда не вольничает. Поэтому его пародия вкупе с терзаниями — очередной книксен зрительскому кино и жанру. Поэтому не актер академического плана, а артист ставится в название фильма и является главным героем кино. И он поистине Виртуоз: в житейских неурядицах, в профессии и личной жизни, на экране, неговорящем ли, ликующем ли, — врожденная беззаботная шутливость обеспечит артисту счастливую экранную судьбу и успех сегодня. Джордж Валентин и Пеппи Миллер декларируют лицедейский позитив. «Единственная причина, почему они приходят смотреть на меня, — в том, что я знаю, что жизнь прекрасна, и они в курсе, что я знаю это...» — высказывание, приписываемое Кларку Гейблу, иллюстрирует кредо героев. Так что «Артист» — очень искреннее, мастерски выполненное, доброе и отзывчивое кино о кино, о кинолюдях, для людей.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Голос улицы

Показанный на ММКФ документально-игровой фильм англичанки Клайо Барнард «Арбор» чуть раньше прошел на различных британских фестивалях и явно был расценен как неожиданный успех не вполне профессионального кинематографиста. Действительно, Клайо позиционирует себя, скорее, как художник-авангардист, и до появления первого полнометражного фильма получила известность как автор инсталляций и короткометражек, сделанных, впрочем, в едином жанре: наблюдений за обыденной жизнью. Почвой для инсталляций могли послужить обычаи цыган, поводом для создания короткого метра — сеанс гипноза. Создавая то и другое, она свободно сочетает художественные методы с документализмом, стремясь исследовать и проявить возможности материала — в том смысле, который вкладывали в эту работу авангардисты 30-х, полагая, что пленка фиксирует картину мира во всей ее полноте, в том числе философской, просто нужно дать ей проявиться. Ее творческая манера и артефакты всегда вызывали не столько признание, сколько интерес.

Предметом наблюдений на этот раз стала улица Брэффертон Арбор (для местных жителей — просто Арбор) на рабочей окраине промышленного Брэдфорда. Знаменита она тем, что здесь прошла вся жизнь драматурга Андреа Данбар.

Тем, кому интересны социальное кино и театр Великобритании 80-х, это имя хорошо знакомо. Данбар в свое время поразила публику тем, что, будучи выходцем из социальных низов и очень юной девушкой (свою первую пьесу написала в восемнадцать лет), она убедительно живописала окружающую реальность. Драматурга восприняли как

«Арбор»
The Arbor

Автор сценария, режиссер **Клайо Барнард**
Оператор **Оле Биркеланд**
Художник **Мэттью Баттон**
Композиторы **Молли Найман, Хэрри Эскотт**
В ролях: **Манжиндер Вирк, Кристи Боттомли, Моника Долан, Нил Даджон, Дэнни Вэбб**
Artangel, UK Film Council Production
Великобритания
2010

подлинный голос рабочей окраины. То, что она была именно «голосом Брэдфорда», вносило дополнительные нюансы: промышленный центр, уже полвека переживающий кризис, — больной социальный узел страны, частый «гость» на первых полосах газет из-за вспышек недовольства и удручающей статистики о размахе безработицы и наркомании.

Жизнь Данбар была короткой и драматичной; проведя ее без дела и без цели (безработица, уныние, скука: лондонский успех ее пьес — как бы в другой жизни, параллельной) и погрязнув в бытовом пьянстве, она умерла в возрасте двадцати восьми лет в местном пабе.

Когда-то на первую короткометражку Барнард вдохновило стихотворение Уильяма Блейка «Лондон», где город обрисован как клоака несчастий для рабочих людей. Она сняла фильм об одном из старых районов Лондона, показав ряд интервью с его обитателями. Прием простой, но социально-бытовые реалии «заговорили» в широком историческом и смысловом контексте, эксперимент тяготел к философическому разговору — о тайне места и тайне развития социума, которая, во всяком случае, не так проста, как представляют себе политические активисты. Творческий импульс схож и в данном случае: история Данбар была для нее приглашением в Брэдфорд и поводом для исследования той почвы, на которой произрастают такие «кривые деревца».

Трудностей с восприятием экспериментального стиля художницы не возникает: документально-игровое пространство легко втягивает в свою орбиту. Съемка регулярного пейзажа современного Брэдфорда перемежается со сценками из пьес Данбар, которые актеры разыгрывают прямо на улице, собирая немногочисленных зевак. Неожиданное сочетание действительно высекает смысл: семейный диалог у телевизора (сцена из пьесы) на фоне городского пленэра — больше, чем панорама города, это и его подноготная, жизнь приватная и общая сразу, тем более что сами сценки действительно концентрированная картинка нравов. Документальные кадры с участием самой Данбар щедро вкраплены в сюжет; кричащая мода, прически и «тот самый» привкус вульгарности цепляют что-то в памяти, выстраивается цепочка времени. Отталкиваясь от главной темы — жизнь известной соотечественницы, — размышляют перед камерой обитатели Арбор: трое детей Данбар, другие родственники, просто соседи. Барнард, таким образом, плавно соединяет поколения, репрезентирует местное сообщество; определяется жанр — семейная сага в социальном контексте. Персонажи — реальные лица и актеры, которые исполняют роли жителей Брэдфорда или тех, кто вполне мог бы им быть. Ткань фильма ирреальна: это как бы игра авторского воображения у кромки видимого и конкретного мира; документальность не кричит своей фактологической очевидностью и однозначностью, смысл пульсирует глубже.

Главный драматургический материал — монологи детей Данбар. Лоррейн, Лиззи, Эндрю живут в Брэдфорде и примерно в том же стиле, что их мать и бабушка, — с некоторыми вариациями.

Их монологи, вместе с тем, и главное экспериментальное поле. Заинтересованная судьбой провинциального драматурга, несколько лет назад Барнард взяла у младшего поколения Данбар подробные интервью и поставила радиопьесу. Взявшись за киносюжет, она предложила эксперимент: в фильме звучит подлинная фонограмма интервью, актеры, грубо говоря, лишь открывают рот. Если быть точным, они играют под эту фонограмму, и весьма искусно. Как говорит исполнительница роли Лоррейн (Манжиндер Вирк), работа над ролью была похожа на исполнение музыкального этюда. Смысл эксперимента Бэрнар объясняет тем, что она стремилась извлечь из такого неожиданного сочетания дополнительный эффект подлинности. Вероятно, мы должны вспомнить о теории остранения. Для самих исполнителей это наверняка опыт, освеживший актерский аппарат. Зрительское восприятие не подтверждает эффективности приема очевидно; однако кто знает, откуда

все-таки взялось это остаточное впечатление, что реальность задела шершавым рукавом.

Есть большое искушение рассматривать фильм как социальное кино, многое тому способствует: литературный имидж Данбар, автора остросоциального, реалии Брэдфорда, действительно, неблагополучного. История Лоррейн занимает центральное место в фильме, а судьба ее иллюстрирует все пороки социального дна с красочностью и убедительностью художественной литературы. Девушка, с детства наркоманка, проститутка, воров-

«Арбор»

ка, в данный момент — заключенная (она отбывает срок за непреднамеренное убийство младшего ребенка), очень уязвлена своей расовой неполноценностью (ее отец — пакистанец). Логика ее рассказа прозрачна: социум — источник всех проблем. От автора, правда, не укрылось лукавство девушки; позицию свою, столь удобную для нее самой и столь приятную для политических активистов, героиня, вероятно, выработала не без невольного участия социальных служб. Но так или иначе беды, обусловленные социумом, — печальный факт. Барнард оставила завершающей репликой фильма фразу Лоррейн о том, что «если бы она писала книгу о Брэдфорде, она сказала бы в ней, что у кого-то есть будущее, а у жителей города его нет...»

Социальные обобщения — возможный, но не единственный смысл виртуального посещения Брэдфорда. Семейные тайны, источник сильных эмоций персонажей, интригуют режиссера не меньше. Данбар не была примерной матерью: дети родились от разных отцов, как бы между делом, Андреа ими не занималась и сожалела, что они мешают ей «тусить по пабам». Барнард

присматривается к повзрослевшим детям, в монологах, перекрестных опросах и сторонних свидетельствах открывая их душевные беспокойства. Лоррейн, Лиззи, Эндрю... Они по-прежнему маленькие дети, которые мучаются от старых несчастий и странных отношений с матерью. Они пытаются справиться с непосильным давлением прошлого, как Медея — с обидами на мужа. Детские занозы рождают в душе монстров. Интеллектуалы позволяют выбраться им наружу; так благополучный господин Дик Сполдинг, герой Брэдбери, брал револьвер и шел убивать своего друга детства, потому что тот ни разу не дал ему понять, что нуждается в нем. Барнард имеет дело с документальным материалом, он не визуализирует детских монстров. Однако же дает возможность их почувствовать. Разговоры о матери и «внутрисемейные» кадры хроники, скажем, когда Андреа стоит с коляской у железнодорожной платформы, — говорящие и насыщенные: в них открывается обыденность Брэдфорда, как она есть, вся пронизанная неумелыми привязанностями. Бог знает, какие картины рисуют себе в ночных фантазиях его обитатели и до какой степени способны искалечить натуру личные обиды, — достаточно того, что чувствуется мощное, чреватое самыми неожиданными гримасами присутствие этого скрытого от чужих глаз мира.

Лондонский критик, обратив внимание на мощный второй план личных эмоций, после премьеры фильма задал режиссеру комплиментарный вопрос о том, как ей с такой тонкостью удалось проникнуть в психологию героев. Барнард, по ее словам, идея «проникновения» не близка. Она приехала в Брэдфорд без всякой политической программы и желания делать выводы, приподнимая тонкие психологические пласты. Она как бы пытается воспроизвести на пленке отпечаток реальности и, интуитивно организуя попавшие в поле зрения детали, доверяет «путешествиям» материала. Диалог художника и объекта состоялся, живая материя получилась без месседжа, четких контрапунктов и эмоциональных высот — всего того, что необходимо, чтобы зритель получил сатисфакцию. В этом есть своя прелесть, а сторонники экспериментов с целью «освежения» зрительского восприятия найдут и свой глубокий смысл. Один из киноманов написал в своем блоге по поводу старой ее короткометражки о Лондоне: «Когда смотрел, не произвело большого впечатления. Но фильм почему-то не выходит из головы». То же и с последней «стрит-муви» Барнард: не пленяет открытиями эта полуформатированная реальность, а — не выходит из головы...

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Двое

В июле в Санкт-Петербурге прошел II Международный Кинофорум, который, как любой фестиваль, не обошелся без сюрпризов. На сей раз таким открытием стал дебют немца Маркуса Ленца «Близко», выбранный критиком Алексеем Медведевым для ретроспективы «Неизвестное кино нулевых». Показ этого фильма точнейшим образом оправдал смысл названия программы и ответил ее основным требованиям. До премьеры «Близко» в 2004 году Ленц снимал документальное кино как оператор и короткометражки, а после не сделал ни одной полнометражной картины. Фестивальная судьба драмы (с бюджетом всего 650 000 евро) оказалась более чем скромной. Например, фильм участвовал в конкурсе киевской «Молодости» (2005), однако призов там не получил.

...Йост слоняется по Берлину, обуреваемый приступами немотивированного гнева: он атакует пространство мегаполиса, словно крушит мебель в отдельно взятой квартире. Герой Ленца то пробует угнать припаркованную у обочины машину, то ворует сумочку у случайной прохожей. Однажды в поисках ночлега он заходит в нежилой, предназначенный под снос дом и застает там одинокую девушку Анну. Тревога Анны, наоборот, скрыта внутри. А мир замкнут в комнатах просторной квартиры. Героиня страдает клаустрофобией, однако не может себе в этом признаться. Сначала Анна расшибает незнакомцу голову, резко захлопнув ставень окна, но затем впускает Йоста в свое убежище. Такова предыстория знакомства двух противоположностей, двух половинок одного целого: Йоста и Анны.

«Близко» — камерный фильм, в котором два персонажа сосуществуют в интерьерах одной квартиры.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ

«Близко»
Close
Авторы сценария **Маркус Ленц, Дагмар Габлер**
Режиссер **Маркус Ленц**
Оператор **Райнхольд Воршнайдер**
Художник **Райнхильд Блашке**
Музыка **Tarwater**
В ролях: **Кристоф Бах, Юле Бёве, Юлия Рихтер, Торстен Михаэлис и другие**
Sabotage Films, Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
Германия
2004

При этом в нем нет и намека на театральность. Режиссура (чувство ритма Ленца), виртуозная органика существования актеров в кадре наполняют условность конфликта и места действия картины труднодоступным воздухом и объемом. Саспенс каждой сцены возникает благодаря иронии, в том числе и над самим жанром герметичной драмы. Трагикомической атмосфере неловкости. Оттенкам мужского и женского отчаяния. В дуэте Йоста и Анны субъект и объект агрессии постоянно меняются местами. Психологические подробности слагаются в рисунок отношений, в которых внешняя несовместимость противопоставлена зарождению внутренней глубочайшей привязанности, страху за единственного небезразличного человека.

Йост вскоре узнает имя Анны, но свое от нее скрывает, просит угадать. Анна выбирает для безымянного избранника имя Том. «Том» дерзит, подчеркивает свою независимость, уходит в поисках успокоения под покровом берлинского сумрака. Хотя зритель едва ли догадается, что действие фильма происходит в Берлине. Территория героя — это, скорее, выхолощенное и зябкое пространство некоего абстрактного города. В мегаполисе Йост — одиночка, человек без дома, работы, статуса. Отсутствующее окружение могло бы заподозрить в нем бунтаря, который так и не вырос, не нашел себя. Провоцируя незнакомых людей на безликих улицах, Йост устанавливает границы собственной идентичности. Например, он может вернуть документы девушке, у которой украл сумку, а может ночью разбить камеру видеонаблюдения в витрине одного из офисов. Наперекор всем стереотипам, главным из которых является условность кинореальности.

В этой кульминационной сцене Йост обрывает анонимную видеозапись, словно уничтожает последнюю улику на пути своего перерождения как персонажа. Этот эпизод соотносится с моментом драки героя с двумя охранниками под мостом, после которой Йост еле живой приползет под окна Анны. Герой жертвует собой в урбанистическом пространстве для того, чтобы отныне стать заложником иллюзорной вселенной Анны.

От сюжета с разбитой камерой можно с некоторой натяжкой перекинуть воображаемый мост к фильмам Михаэля Ханеке (от раннего «Видео Бенни» до «Скрытого»), в которых тема насилия обыгрывалась как опыт, неотделимый от кинотрадиции. Отсылка к «Забавным играм» (1997) Ханеке угадывается в выборе имен персонажей «Близко». В «Забавных играх» двое молодых людей, Пауль и Петер, вторгаются в курортную идиллию семьи — матери, отца и десятилетнего сына, — замыкают их в доме-ловушке, по очереди истребляют, а затем принимаются за соседей. При этом Пауль периодически называет своего напарника Петера именем «Том», в то время как мать семейства зовут Анна. В финале жуткой сцены смерти сына, происходившей под гул телетрансляции «Формулы-1», связанная Анна силится выключить телевизор. Молчание усиливает ужас происходящего. Перед развязкой картины Ханеке использует неожиданный прием: перематывает пленку назад, стирает эпизод убийства Петера, после которого власть уже всецело принадлежит мучителям. Режиссер, таким образом, выдергивает зрителя из погруженности в реальность хоррора и утрирует предопределенность событий. Маркус Ленц изящно вплетает эти аллюзии в тревожную структуру «Близко», однако наделяет их ироничной, а не зловещей интонацией.

В отличие от индустриального мира Йоста, среда Анны ограничена кругом знакомых. То охранник зайдет поинтересоваться: не надумала ли сумасбродная девушка переехать? То подруга заглянет принести продукты и разоблачить Анну в ее неврозе. Анна имитирует заботу о больной матери, которая на самом деле здорова, чтобы не думать о переезде. В тот момент, когда до сноса дома остается всего несколько дней, Анна привязывает немощного, искалеченного полицейскими Йоста к стулу. Героиня заботится о своем пленнике, как о младенце: кормит, поит его, пока, наконец, не укладывает, по-прежнему привязанного к стулу, на кровать и накрывает одеялом. Этот эпизод становится метафорой самого дикого и страстного объяснения в симпатии,

в котором напряжение сосредоточено в возможности потерять и необходимости отпустить избранника. Комизм ситуации преображает сцену насилия, достигая обратного — интимного эффекта. Искушает верой в чудо. Ведь так не бывает или бывает только не в драмах, чтобы потенциальный возлюбленный сам постучался в окно задыхающейся от безысходности героини.

Очарование «Близко» постепенно вырастает из зарифмованных в структуре фильма оппозиций. Йост заклеивает стикерами фотографии Анны на стене одной из комнат, словно инстинктивно перекрывает ее прошлое, а когда разбивает камеру видеонаблюдения, бросает вызов собственной памяти. Образу, запечатленному в реальном времени и пространстве. Полумгла городской ночи (почти все сцены на улице сняты в темное время суток) противопоставлена в картине электрическому или дневному свету квартиры. Тишина мегаполиса, пока Йост не нарушает ее своими выходками, становится антитезой музыкальной темы в квартире, напоминающей скрежет и интонирующей временные цезуры. Долгую привычку одиночества вытесняет внезапное ощущение близости. Отторжение сменяется принятием друг друга. До тех пор, пока депрессивная фабула сюжета окончательно не растворяется в скрытой романтике.

Одной из наиболее щемящих рифм в этой системе смысловых и структурных перекличек становится связь пролога истории с ее эпилогом. В первых кадрах фильма Йост пытается угнать машину из ряда припаркованных автомобилей. Однако ему это не удается. В финале Йост вынуждает Анну спуститься по лестнице на улицу. Каждый шаг героини сопряжен с внутренней болью. Этот путь становится своеобразным признанием героя в чувствах. Анна не готова к изменениям и провоцирует ссору. Йост угоняет автомобиль, попадает в аварию — врезается в столб.

Анна, словно почувствовав приближение катастрофы, отваживается на решающий «шаг». Ей необходимо найти Йоста самой, чтобы обрести его целым и невредимым в таинственной сверхдостоверности мегаполиса. Если в «Забавных играх» перемотка сцены убийства Петера (Тома) манифестировала необратимость цепенящей развязки, то в «Близко» Ленц, минуя все штампы, не боится воскресить своего героя. Этот эпизод не может не вызвать улыбку. В нем заключен не только диапазон свободы режиссера, но и подмигивание (вспомним прямое обращение Пауля в камеру) неравнодушного человека зрителю.

В городе оказалось совсем не страшно и даже уютно, как когда-то было в квартире или как бывает во сне. Недаром эта сцена снята ночью, когда все обратимо и все возможно. Анна отказалась от собственной гармонии ради Йоста, как когда-то он отважился на жертву ради нее. Герои сошлись благодаря негласной договоренности о правилах игры. Именно следование ее конвенциям определило метаморфозы сюжета: смену ролей агрессор/жертва, а впоследствии отражение двух параллельных вселенных друг в друге. В первом финале картины смерть логично завершала внешнюю — беспокойную — линию сюжетной коллизии. А во втором — фантасмагорическая развязка являлась наградой за самопреодоление.

Никому не известная, пропущенная крупными фестивалями, картина «Близко» вполне могла бы вписаться в традицию фильмов, в которых насилие — форма проявления родства и бессловесной симпатии героев. События «Близко» во многом напоминают коллизии дебюта австралийца Майкла Роу «Високосный год», удостоенного «Золотой камеры» в Канне-2010. Действие этого фильма разворачивается в квартире главной героини Лауры, которая страдает клаустрофобией и рассказывает о себе разные байки в телефонных разговорах с матерью. Единственное развлечение девушки — приводить в дом случайных любовников, до тех пор пока она не встретит человека, способного выполнить ее чудовищную просьбу. У Маркуса Ленца насилие обретает не менее глубокую, однако удивительно прозрачную (ироничную) трактовку. В картине «Близко» есть благородство и зрелость, композиционная цельность и изящество неэффектной режиссуры. История Анны и Йоста по-прежнему близка зрителю. А у Ленца давно уже готов новый сценарий.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Чистое кино

Фильм известного грузинского режиссера Александра Рехвиашвили называется «Последние», как будто обозначая не только его героев, но и саму картину как последний феномен чистого кино. Он снят в горных деревеньках на окраине Грузии, где жили предки автора фильма. Режиссер не считает, что снял кино — просто хотел запечатлеть, сохранить то, что скоро исчезнет вместе с этими стариками: их уклад, тысячелетиями складывающиеся обычаи и привычку работать на своей не очень плодородной, но любимой земле, где растили детей и молились Богу. Никакие катастрофы внешнего мира здесь не оставили следа, но все, что мы видим на экране, навевает темы пушкинского «Пира во время чумы»: «Ныне церковь опустела, школа духа заперта». Церковь заперта, потому что нет священника: приход закрыт из-за малолюдности. Не только светские, но и церковные власти давно вычеркнули этих людей из списка подопечных, но они упорно приходят к запертым дверям своего храма, ставят свечи и кладут цветы к его стенам. Это не ритуал, а насущная потребность, такая же, как направить воду из ручья на мельничные лопасти, как печь хлеб, гнать виноградную водку, пасти скот, чистить хлев и вывозить навоз. Труд, у которого нет ни конца, ни триумфа победы, есть лишь смирение и необходимость, как в смене времен года. Ни детских голосов, ни молодых лиц. Только старческие силуэты, натруженные руки, не знающие ни минуты отдыха. Черно-белые картины, столько же простые, сколько изысканные, наполнены особой красотой: аскетические пейзажи, изгибающиеся, идущие вверх улицы селений и фигуры людей, похожие на усыхающие, но не сломленные де-

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ

«Последние»
Ukanasknelni
Авторы сценария **Рати Рехвиашвили, Александр Рехвиашвили**
Режиссер **Александр Рехвиашвили**
Оператор **Паата Кереселидзе**
Художник **Нино Рехвиашвили**
Композитор **Нияз Диасамидзе**
Грузия
2006

ревья. Фильм возвращает нас к документальным истокам кинематографа: показывает текучесть мира как самоценную реальность, открывает уникальный образ только этого места и сиюминутного времени — для будущего, чтобы не сказать: для вечности. Не сказать — потому что патетика совершенно чужда стилю фильма и мировоззрению автора.

Этнографические приметы уходят на второй, если не на третий, план. Сам режиссер говорит, что снимал не этнографическое, а археографическое кино.

Действительно, в область древних преданий ушел каждодневный физический труд ради жизни и человеческое существование перестало быть частью природного цикла. В документальном кинематографе не раз показывалась борьба человека со стихией, классика жанра, ленты Роберта Флаэрти, посвящены этому извечному противостоянию. Но Рехвиашвили интересует не борьба, а растворение человека в природе, в неброском и неотвратимом движении будней, времен года, исторических эпох. Его творчество уникально своей целостностью: достоинство и высокое предназначение человека он рассматривает как первое условие единого закона жизни, нарушение этого условия — как аномалию.

Выпускник двух отделений ВГИКа — операторского и режиссерского, — Александр Рехвиашвили начинал как оператор. Игровые картины как режиссер он начал снимать с 1972 года, и хотя в то время понятия «артхаус» и «мейнстрим» в кинематографе еще не составляли острую дилемму, его фильмы, безусловно, представляли феномен авторского поэтического кино. Недаром в первой его короткометражке «Нуца» звучал голос поэта — Беллы Ахмадулиной. Даже в ту пору приоритета художественных исканий и экспериментальных решений творчество режиссера выделялось изобразительной культурой и совершенной свободой не столько повествовательной, сколько аллегорической формы. Постоянная тема его картин — человек в историческом контексте — составляет извечную драму пути к самому себе. На этом пути есть и смешное, и трагическое, есть обретения и потери. Так было всегда, так есть и теперь. Поэтому его «исторические» картины «Грузинская хроника XIX века» (1979), «Путь домой» (1981) костюмами, всей фактурой предметной среды погружены в современность, а фильмы о сегодняшней Грузии с ее политическими и социальными реалиями — «Ступень» (1985), «Приближение» (1990) — решены как притчи или абсурдистские комедии.

Документальный жанр интересует режиссера как способ сохранить уходящую — не натуру, а форму жизни и образ человека, который всегда единственен. Таковы его фильмы, снятые на видео. «В треугольном круге» (1993) — серия интервью с жителями еврейской общины. Веками они обитали в горном грузинском селенье, а с началом войны в Грузии снялись с обжитых родных мест, чтобы сохранить свою общность на неведомой исторической родине. Идеализированный групповой портрет, снятый как мощная фреска при мизерном бюджете. Совсем без бюджета снят камерный «Портрет Игоря Сановича» (2008): съемки шли в доме друга-коллекционера, влюбленного, как и сам режиссер, в раритеты творческого труда художников разных эпох и стран. Этого человека, преданно и бескорыстно любящего искусство, режиссер снимает как такой же драгоценный раритет.

Ретроспектива Александра Рехвиашвили на питерском Кинофоруме стала открытием целого мира для нового поколения зрителей, которые не могли видеть его фильмы в течение многих лет. Эту ретроспективу можно было бы назвать, как назван один из его фильмов: «Путь домой». В «Последних» (2006) этот путь проделал сам режиссер вместе со съемочной группой, в которую входили и его дети — сценарист Рати Рехвиашвили и художница Нино Рехвиашвили. В фильме почти не звучит речь. Как в старой хронике, мы видим разговаривающих людей, но не слышим их голосов. Слово звучит только тогда, когда несет бытийный смысл. Так, например, мужчина, обрабатывающий длинную доску, говорит, что готовит ее для своих похорон или похо-

рон жены, если они будут раньше. Жена вступает в разговор, чтобы подвести итог: «Только Богу известно, кто уйдет раньше».

Слова растворены в звуковой партитуре фильма. В музыке композитора Нияза Диасамидзе тему ведет зурна, словно аккомпанируя звукам аскетической среды обитания — шуму падающей воды на мельнице, гомону возвращающегося домой стада волов, чавканью зачерпываемой земли, звону дайры, отбивающей ритм пляски отдыхающих стариков. Вся безыскусная красота мира в неподстроенной, естественной реальности, переданной гармонией изображения и звука.

В фильме есть и похороны, снятые несколько сверху, со стороны, — единственная многофигурная сцена с участием людей разных возрастов и социальных групп. Это люди, приехавшие «из города», из современного дифференцированного, прагматичного мира, и вскоре они опять покинут здешние места. Причем нам не покажут, кого хоронят, мужчину или женщину, и кто здесь близкая родня. Уходит один из последних, неназванных, и, значит, извечный ритуал проводов касается каждого и всех.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ

«Бриллианты»
Автор сценария, режиссер **Рустам Хамдамов**
Оператор **Сергей Мокрицкий**
Художники **Наталья Кочергина, Дмитрий Алексеев**
В ролях: **Диана Вишнева, Рената Литвинова**
«Ленфильм»: Мастерская «Сеанс», Первый канал
Россия
2010

Красота иного объединяющего ритуала в центре фильма Рустама Хамдамова «Бриллианты», тоже показанного на Кинофоруме. В отличие от грузинской картины, у «Бриллиантов» более счастливая судьба, во всяком случае, фестивальная. Балет как ритуал слаженного изощренного движения кордебалета, из которого вырывается солистка, переведен в магический ряд изображения, фонограммы и... кинематографического истока. Стиль «ретро», любимый Хамдамовым, здесь взят ради привязки к 20-м годам — времени бессмертных шедевров немого кино и расцвета джаза. Фильм почти бессловесен, голос за кадром лишь однажды озвучит литературную параллель: россыпь бриллиантов — россыпь балетных фуэте. Но скрипичные импровизации Давида Голощекина на темы джазовых ком-

позиций 20-х, как авторский голос, сопровождают перемещения героини в пространстве фильма. Это непредсказуемый путь: с улицы в шикарный ювелирный магазин, из дворцовых покоев на невскую набережную и, наконец, изящная путница растворяется в не персонифицированной группе кордебалетных танцовщиц, которых в конце концов скрывает театральный занавес. Звучит музыка Минкуса к хореографическому номеру «Тени» из «Баядерки» — классике романтического «белого балета».

Рустам Хамдамов и Диана Вишнева на съемках фильма «Бриллианты»

Собственно, Хамдамов и выбрал протагонистку из классического жанра танцевального театра, чтобы воплотить изощренный силуэт, театральную тень в ожившую на экране элегантную женщину, одетую — вплоть до мелочей, до фильдекосовых чулок — по моде нэпа. Это Диана Вишнева, прима Мариинского балета. Красота выработанной пластики тела, выразительного лица и черных глаз, излучающих свет, — это отшлифованная искусством красота. Как ограненный бриллиант. Сверкающие камни в витрине ювелирного магазина превращаются из дорогого товара в драгоценности, когда на них останавливаются эти глаза, не столько отражающие, сколько поглощающие. Поэтому украсть брошь-звезду с прилавка для героини Хамдамова — не воровство, а художественный акт.

Мерцающие жемчуга гаснут в зияющей пасти крутящихся витринных чурбанов под неподвижными взглядами манекенных голов. Бриллианты достойны лучшей судьбы, чем быть выставленными на прилавках или спрятанными в закромах лавок или дамских шкатулок. Сияние должно приумножаться в свете сценических юпитеров, ворованная брошь по-настоящему засверкает на шее у танцовщицы-товарки, которой и дарит балерина свой сувенир во время танца кордебалета. Сценические тени: девушки в белых пачках с черными бархатками-ошейниками оживают и кружатся в сиянии бриллиантовой брошки-кометы, мерцающей, как звезда сквозь туман небесного свода. А на небе театрального задника, над дымной завесой взлетит сверкающая бутафорская комета — сценический эффект и настоящая драгоценность в рассеивающем ее блеск киносвете.

Оператор Сергей Мокрицкий тонко передает изысканную светорисующую графику черно-белого кино, двухслойные планы: витрина ювелирной лавки здесь благодатный изобразительный мотив. Это даже не стилизация, а разрабатываемый опыт поколений, выпавший из сегодняшней торопливо-приблизительной технологии съемки. Весь фильм — дань этому опыту младенчества и юности кинематографа. Театральный эпизод фильма только сюжет для «персонального театра», который смотрит Рената Литвинова посредством кинетоскопа Эдисона и длинной конусообразной трубки, похожей на клоунский нос. При этом здесь же, у противоположного конца обеденного стола, она кормит с ложечки капризничающего ребенка, разрываясь между любопытством и материнским долгом. Потом из той же посуды кормит собаку, пока раздраженный пес не стянет хозяйку со стола вместе со скатертью. Пародийно-апокрифическая интерпретация одного из первых сюжетов киносъемки братьев Люмьер, вошедшего в анналы истории: «Кормление ребенка».

Такие апокрифические знаки расставлены на всем пути балерины: рекламные плакаты фильма «Метрополис» Фрица Ланга, на фоне которых она позирует, — киногород вместо реального, стайка «детей улицы» в причудливых обносках и огромных кепи — вариации Джеки Кугана из чаплиновского «Малыша». Дети безуспешно пытаются помочь героине поймать неизвестно откуда взявшийся шар. Шар, преследующий героиню, неразличимого на черно-белом экране цвета, все же не черный, а скорее, красный. «Красный шар», гуляющий сам по себе, — персонаж и название фильма 1956 года Альбера Ламориса, доброго сказочника чистого кинематографа.

Чистота безукоризненного мастерства и бескорыстие намерений — напомнить, запечатлеть, продлить цепь жизни и цепь искусства на экране — вот что объединяет два столь непохожих фильма и режиссеров с разными судьбами и с разными творческими установками. Но в обоих случаях мы встретились с совершенно особым состоянием художников, которое не совпадает с суетливой актуальностью кинематографического сегодня. Здесь нет ни желания понравиться, завлечь или поразить зрителя, нет расчета ни на прокат, ни на общественный резонанс. Это снято, потому что не могло быть не снято. А навозная куча и бриллианты равно киногеничны в объективе искусства. И, как когда-то заметил Оскар Уайльд, искусство совершенно бесполезно. Иначе это не искусство.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Безрадостный экран

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2011

Karlovy Vary
International Film Festival

Эва Заоралова, арт-директор Карловарского международного фестиваля, с именем которой прочно связаны его постсоветское возрождение, престиж и слава, ушла в отставку, увенчанная почетной государственной наградой. На эту должность — с подачи Зао-раловой — заступил Карел Ох, ветеран команды, многоопытный куратор документального конкурса, а в последние годы уже вице-арт-директор. Пани Эва, хоть и сложила прежние полномочия, фестиваль не покинула, осталась арт-консультантом. Само собой, зримые изменения наступят разве что в будущем году — пока что новый арт-директор даже не опубликовал в каталоге традиционный текст — введение в очередную фестивальную программу.

«Не бойся», режиссер Монксо Армендарис

КВФ сохранил статус-кво: те же конкурсы, те же программы, именитые гости, раритетные ретроспективы, мастер-классы выдающихся кинематографистов, толпы студентов, приезжающих сюда со всей Европы, аншлаг в любое время в каждом фестивальном зале, etc. Но — сущая мелочь: отменилась ежедневная встреча участников фестиваля на крытой террасе в торце отеля «Термаль», остающемся приютом для КВФ еще с советских времен. Вроде бы пустяк. Ну что с того, если фестивальная публика привыкла после просмотров для прессы устремляться в сторону террасы, чтобы повидаться с коллегами, познакомиться с конкурсантами да еще и пропустить по рюмочке за казенный счет. Как привыкла — так и отвыкнет. И правда — дня три подряд фестивальный народ все еще влекся к привычному месту встречи. А потом — все, перестал. Но заметно потускнел.

«Кукольные чудовища», режиссер Циска Риманн

Такого рода мелочи из разряда огромных прямо соотносятся с форматом фестиваля. А формат — дело тонкое. Недаром же англичане по сей день сохраняют в общественных местах умывальные раковины без смесителя. Вода холодная и горячая льется из разных кранов, а смешать ее можно, за-

крыв пробкой сливное отверстие. Британцы не намерены поступаться своими традициями. А в Карловых Варах сложившийся за пятнадцать лет симпатичный ритуал зачем-то порушили, не предусмотрев массовую реакцию: «Раз пани Эвы нет, то незачем и встречаться».

Слабость конкурсной программы я ни в коем случае не хочу объяснить отсутствием Заораловой. Это было бы неправдой, потому что пани Эва принимала самое активное участие в формировании программ и на фестивале присутствовала, как обычно. Да и не впервые такое в Карловых Варах. После Канна и Москвы, а ММКФ — прямой конкурент Карловых Вар, сферы интересов обоих фестивалей пересекаются: очень сложно собрать конкурс из штучных фильмов. Карловарские программеры давно сделали крен в сторону кинематографа второго эшелона — фильмов, как правило, малобюджетных и непафосных, зато осваивающих проблематику и поэтику, которая еще не влилась в мейнстрим. Частенько на карловарском конкурсном экране появляются странные люди — маргиналы, чудаки, фрики, инвалиды-колясочники, дивиантные тинейджеры — словом, персонажи, которые не допускались на экран в кинематографе соцлагеря.

«Отдых у моря», режиссер Паскаль Рабате

Форматирование реальности, захватывающее скрытое и стыдное, типично для постмодернистской парадигмы. От героики, каковой нас обкормил принудительный соцреализм, современное искусство отдыхает, озабоченное, скорее, проблемами маргиналов, униженных и оскорбленных. В этом сезоне из двенадцати фильмов конкурса три уводили зрителя в зону перверсий. Испанская психодрама «Не бойся» (No tendas miedo, режиссер Монксо Армендарис): счастливое детство папиной любимицы оборачивается трагедией непоправимых последствий инцеста. Стилизованный комикс дебютантки из Германии Циски Риманн «Кукольные чудовища» (Lollipop Monster) — параллельная хроника двух деструктивных семеек, чьими жертвами становятся их пятнадцатилетние дочери-подружки. Брюнетка-вамп и блондинка не готовы к тому, чтобы интегрироваться в мир нормальных людей и нормальных отношений. Они выросли в выгородке, где все понарошку — даже самоубийство папаши одной из героинь, который повесился на дереве напротив школы своей дочери, выглядит розыгрышем. Героиням, видимо, на роду написано остаться в пространстве кислотного комикса, где один не слышит другого, а боли и вовсе никто не чувствует.

«Трещина в скорлупе», режиссер Кристиан Швохов

Возможная перспектива подружек развернута в немом бурлеске «Отдых у моря» (Holydays by the Sea) французского автора Паскаля Рабате, известного на родине своими комиксами. Его протагонисты — представители нижних

слоев общества — торжественно выезжают на природу в самодельных авто и важно живут в домиках, сложенных из картонных коробок. Снятая в традициях великого Жака Тати (по словам режиссера), картина почему-то совсем не смешная, скорее, печальная. Жалко этих бедолаг, не обретших смелость жить с открытыми глазами, но неукоснительно следующих правилам общества потребления, где стыдно быть бедным. Честно говоря, жалко и автора, которому не удалось преодолеть статичность рисунка, — статуарное изображение в фильме словно бы не движется, так и хочется перевернуть страницу. Жюри, однако, оценило французский опус и вручило режиссеру престижный приз за лучшую режиссуру.

«Бедуин», режиссер Игорь Волошин

К группе картин, где без психоаналитика не разберешься, примыкает и немецкая «Трещина в скорлупе» (Die Unsichtbare, режиссер Кристиан Швохов) — попытка взглянуть на ролевые позиции личности как на возможность изменить судьбу. Девушка из проблемной семьи с матерью-разведенкой и сестрой-инвалидом вдруг получает главную роль в спектакле студенческого театра. И сама не может взять в толк, что это она, убитая бытом девственница, пленяет молодых людей, кокетничает, принимает приглашения поужинать в ресторане. Героиня, примеряя новую идентичность, переживает психологическую ломку: обретенная в новом образе свобода кончается, стоит только снять парик и смыть грим... Немецкая актриса Штине Фишер Кристенсен увезла из Карловых Вар «Хрустальный глобус» за лучшую женскую роль.

«Бедуин» Игоря Волошина, не однажды отмеченного в других программах КВФ, в этот раз был приглашен в большой конкурс. Парадоксально, что режиссер, известный авангардистскими замашками, попал в число претендентов на «Хрустальный глобус», когда поставил кино про суррогатное материнство в жанре жестокой мелодрамы с экзотическим финалом, снятым в иорданской пустыне. Картина прошла незаметно, не вдохновив на награду ни одно жюри — а им здесь несть числа, как и на каждом крупном фестивале.

«Реставрация», режиссер Иосиф Мадмони

Большое жюри во главе с классиком европейского кино Иштваном Сабо присудило «Хрустальный глобус» израильскому кинороману «Реставрация» (Boker Tov, Adon Fidelman) в постановке Иосифа Мадмони, известного у себя на родине создателя рейтинговых сериалов. Картина была приглашена в Карловы Вары на кинофестивале «Санденс», где получила приз за лучший сценарий. В самом деле, нынче нечасто встретишь на экране адекватно воплощенную романную структуру, не испорченную модными аттракционами типа «экшн». «Реставрация» вовсе не стесняется своей старомодности — напротив, гордится ею, понимая, что сегодня умение актуализировать забытый стиль на-

зывается искусством винтажа. Семейная драма без политических обертонов построена на тонком рисунке отношений, длительных ли, как отношения героя с сыном, или совсем коротких, подобных встрече реставратора старинной мебели с молодым человеком, прямо с улицы, без всяких рекомендаций, пришедшим наниматься на работу. Юноша, про которого мы ничего толком так и не узнаем — может, он репатриант из России? — недолго пробудет в мастерской, но за это время словно вольет новую кровь в распадающуюся семью. Он оживит обанкротившийся было бизнес, заставит старика реставрировать антикварный «Стенвей», станет ему ближе, чем родной сын, заведет роман с беременной невесткой и, в конце концов, будет изгнан. Он выполнил свою миссию — *реставрировал* семейные отношения.

Самой сильной работой в конкурсе мне показался «Цыган» (Cigan) Мартина Шулика — лидера словацкого кино (Спецприз жюри). Через судьбу своего протагониста, тинейджера Адама, режиссер диагностирует состояние цыганского этноса, компактно проживающего в Словакии в больших селах. Согласно фильму, этнос криминализируется, вымирает, обитатели села смирились с положением изгоев и платят за свое унижение неприятием мира других. Вражда достает Адама в родном доме — в лице отчима, коррумпированного и жестокого мужика, требующего от пасынка подчинения и участия в его грязных делах. Парень уходит из дома, приют ему дает священник сельской церкви.

«Цыган», режиссер Мартин Шулик

Помимо социальной аналитики, приближающей поэтику фильма к документу, в нем бьется тонко натянутая духовно-поэтическая струна. В самые сложные моменты жизни мальчику является его погибший от бандитского ножа отец, не видимый никем, кроме сына. А в финале по диагонали кадра важно прошагает невесть откуда взявшийся страус. Залетная птица, посланница иных миров, поставит точку в этом безрадостном нарративе.

...Между тем каждый фестивальный сеанс неизменно начинался взрывом смеха. Трехлетней давности проект о приключениях хрустальной девушки с хрустальным глобусом в руках — приза, вручаемого за вклад в киноискусство, — оказался долгоиграющим. Каждый сезон появляются свежие трейлеры с новыми celebrities. Успех оглушительный. В этом году публику насмешил Джуд Лоу. Он ловко отпилил статуэтку от глобуса и украсил ею капот автомобиля. В новом сезоне публика увидит, на что употребила карловарскую награду великолепная Джуди Денч. Она дала согласие сняться для трейлера, который покажут в Карловых Варах в июле 2012-го.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Монологи у зеркала

ЛОКАРНО-2011

«Крулик — путь за пределы», режиссер Анка Дамьян

Первое впечатление от конкурсной программы 64-го Международного кинофестиваля в Локарно — сколько времени потрачено зря. Имею в виду даже не зрителей, а прежде всего самих режиссеров, актеров, продюсеров и прочих, кому пришлось потратить целый кусок жизни на то, чтобы внести вклад в огромное, необъятное, пугающе абстрактное и бессмысленное нечто. Поразмыслив, все же осознаешь, что это нечто не столь уж и бессмысленно, что оно даже переливается какими-то красками, есть и полутона, и все же от того — первого — отделаться трудно. Не хочется углубляться в рассуждения о каких-либо тенденциях и новых веяниях — их здесь фактически не было. А были — хождение по уже всеми истоптанным кинематографическим дорожкам, стилизация, высосанная из пальца сложность, навязчивая подражательность, пунктирные сюжеты и «скелеты» героев, бесконечные длинноты, паузы, пробелы... Словно авторское кино устало от самого себя, от своей безвекторности, сначала служившей ему опорой, но постепенно явно ставшей обузой.

Картины конкурсной программы в Локарно — подпункты этого своеобразного вердикта. Зачастую сотканные из артхаусных клише, изобилующие заимствованиями оммажи — это не столько кино, сколько зафиксированное камерой director's statement официальное заявление режиссера. И хотя эпоха манифестов, похоже, кончилась, то эпоха этих самых «заявлений» и авторских высказываний, кажется, в самом расцвете. Порой заявления интересны, радикальны, замысловаты по форме и структуре, насыщены точно подмеченными деталями и богатыми образами, порой даже поистине киногеничны,

и все же общего впечатления это не меняет: перед нами, в основном, экранные монологи. Анализировать такое кино представляется делом довольно безрадостным; это словно пересчитывать и описывать повторяющиеся узорчики на пестрых обоях в гостиной благопристойных буржуа.

Собственно, Локарно в каком-то смысле и есть такая гостиная — уютно и довольно шикарно обставленная, чуть аляповатая, но красивая и максимально комфортная комната, в которой режиссеры-авторы чувствуют себя как дома — им тут всегда рады и готовы оказать теплый прием, в том числе дебютантам, которых в этом году было довольно много. Ведь несмотря ни на что артхаусное кино сегодня — одна из немногих сфер, где мыслящий человек, автор, еще имеет возможность говорить своим голосом, искать, провоцировать, вопрошать других и самого себя, наконец, давить на болевые точки и пытаться пробраться по запутанным лабиринтам сознания и подсознания к чему-то сущностному, сокровенному, невыскажаемому. И в работах режиссеров, представивших свои картины в Локарно, безусловно, проскальзывают озабоченность, настороженность, тревога, а порой боль и отчаяние. Многие авторы осматриваются, ищут, пытаются осмыслить — пусть и сбивчиво, мутно, используя весьма странные средства, — то, что порождает тревогу, идентифицировать некие частные страхи, социальные фобии, незаметно опутывающие мир, болезни, вползающие в человека и выгрызающие его изнутри, осмыслить самого человека, его вечно мятущуюся природу.

«Парки Токио», режиссер Синдзи Аояма

Но, похоже, в самом сознании многих европейских режиссеров поселился хаос. Им уже не столь интересно просто рассказывать истории, а может, они не умеют. Или просто растерялись, потерялись. Характерно, что мотивы и атмосфера потерянности, отчуждения и чуждости (обществу, близким, самому себе, всему миру) доминировали фактически во всех картинах. Самой, на мой взгляд, интересной в конкурсе стала польско-румынская замысловатая анимационная лента Анки Дамьян «Крулик — путь за пределы» (Crulic — drumul spre dincolo), герой которой — румынский парень, приторговывавший в 90-е разными импортными разностями, — по ложному обвинению в ограблении попадает в краковскую тюрьму, где начинает в знак протеста голодовку и в итоге погибает, так и не добившись справедливости. Сюжет основан на реальных событиях; это почти документальная картина, рассказанная от лица самого Клаудиу Крулика, заново проживаемая в анимации и благодаря ей перевоплощающаяся в феноменальное произведение изобразительного искусства. Бумага, акварель, тушь, гуашь, аппликация, фотография, инсталляция; смешение техник, хендмейд-стайл, графическая тонкость, впечатляюще смонтированные изображения, музыка — фильм в буквальном смысле становится *картиной*, точнее, серией картин, свидетельствующих о жизнестойкости изобразительного искусства в его традиционной форме.

Еще одна грустная история человека стала сюжетом чилийской картины «Год тигра» (El ãno del tigre) Себастиана Лелио. Ее герой (тоже заключенный) Мануэль благодаря землетрясению оказывается на свободе. Бродит по развалинам, с трудом узнавая родные места, изредка натыкаясь на вещи, принадлежавшие его близким. Среди руин и груд барахла находит тигра в клетке и выпускает его на волю, явно видя в хищнике своего собрата. Для самого же Мануэля обретенная свобода оборачивается пустотой, бессмысленностью — привычный мир разрушен, родные мертвы, вокруг только мусор. Единственный человек, которого Мануэль встречает на пути, — старик; он соглашается дать ему работу в обмен на питание и жилье, заодно читает проповеди о Боге, смерти и смысле жизни, а потом убивает тигра. Тогда Мануэль убивает старика и снова попадает в тюрьму, парадоксальным образом освобождаясь от тягостной свободы. Круг замыкается. Несколько прямолинейный и затянутый, этот фильм пропитан атмосферой пустоты, потерянности человека среди руин (не только фактически существующих, осязаемых, но и эфемерных руин прошлого, несуществующего настоящего и невозможного будущего).

«Терри», режиссер Азазель Джейкобс

С призраками прошлого, однако, не так просто расстаться. Об этом повествует швейцарско-французский фильм «Мангровые заросли» (Mangrove) Фредерика Шоффа и Жюли Жильбер. Фактически лишенный сюжета, словно замирающий на каждой сцене, он напоминает череду кадров шикарной фотосессии для глянцевого журнала на фоне красивых пейзажей Мексики — мангровых рощ, диких рек и бескрайних пляжей Тихого океана. Периодически размываемое изображение, бесконечные открыточные виды, мокрые волосы, редкие скупые диалоги и многозначительные взгляды — приметы «глубокого авторского кино» — здесь выглядят настолько вымученными, намеренно «слепленными», а потому совершенно бессмысленными, что весь фильм становится тягостным наркотическим трипом.

С «Мангровыми зарослями» отчасти «рифмуется» новая работа Джулии Локтев «Самая одинокая планета» (The Loneliest Planet). Это чисто женское кино о хрупкости отношений, о внезапном отчуждении и непостоянстве человеческой натуры. Герои — без пяти минут молодожены — путешествуют по горам Кавказа в сопровождении местного жителя. Безмятежная и безразличная природа становится не столько фоном, сколько полноправным героем картины, втягивая в себя остальных персонажей, как в воронку, в жерле которой они внезапно встречаются с самими собой. Но режиссер, увлекшись экзотикой и абстрактными идеями, теряет из виду людей (да и правда, на фоне гор они всего лишь движущиеся точки), и мысль о том, что каждый за себя, а Бог против всех, здесь обрастает шаблонным артовым пафосом.

Другая американская конкурсная картина, «Терри» (Terri) Азазеля Джейкобса, подкупает именно своей безыскусностью. Это добротно и, кажется, искренне сделанная драма, без лишнего нытья и заумствований рассказывающая

о жизни странноватого, с виду ко всему равнодушного подростка-гиганта Терри, из принципа расхаживающего повсюду в пижаме и получающего удовольствие от созерцания мышиных трупиков в мышеловках. У него вечные проблемы в школе, нелады с одноклассниками и вообще довольно серенькая тоскливая жизнь, протекающая в сером городишке. Четкого сюжета в фильме тоже нет; это история о маленьких людях и их маленьких жизнях, об их характерах и тонких нитях взаимоотношений, которые, переплетаясь совершенно случайно, в один момент становятся неожиданно значимыми.

«Последний сеанс», режиссер Лоран Ашар

Герои образцово-показательного хипстерского французского фильма «Тайная жизнь» (Les Amants de Low Life) Николя Клотца и Элизабет Персеваль — тоже молодые люди (и, в общем, тоже маленькие, но уже не такие обаятельные, строящие из себя супергероев новой эпохи декаданса), уже, правда, преодолевшие трудности пика пубертатного периода, в чем-то разочарованные и «умудренные», но по-прежнему одержимые жаждой экспериментаторства и саморазрушения, подпитываемой максимализмом. Они регулярно вступают в схватку с властями во имя справедливости (или ради самого факта борьбы), читают стихи, разговаривают друг с другом вроде бы тоже стихотворными строками, вдохновенно курят и смотрят в бесконечность, живут коммуной, разбираются в отношениях, зажавшись в темные парижские закоулки. Словом, портрет европейской молодежи, красивой и несчастной, упивающейся своей «потерянностью», и, по словам самих авторов, «признание в любви французскому кино»; действительно, в фильме то и дело мелькают «брессоновские» взгляды и «годаровские» обрывки фраз, словно выхваченные наугад из какого-нибудь постмодернистского трактата.

Если французская молодежь выплескивает свой бунт в поэзии, израильская, напротив, всеми силами ее отрицает, провозглашая в своем манифесте революцию как прозу жизни и возвещая о начале классовой войны, о том, что настало время, когда богачи должны умереть. Герои картины Надава Лапида «Полицейский» (Hashoter) — воинственно настроенная группа молодых людей, идейным вдохновителем которых и автором манифеста становится девушка Шира, которая, кажется, сублимирует свою сексуальную энергию в агрессию против богатеев. Согласно тщательно продуманному плану они захватывают в заложники семью местного миллиардера, а прибывших на место полицейских призывают вступить в их ряды. Девушка яростно выкрикивает в рупор слова манифеста, который читает по бумажке, зажатой в дрожащей руке. Но исход этого столкновения неравных сил очевиден. Побеждает не прозаическая революция, а еще более прозаическое благополучие, воплощенное в персонаже сотрудника антитеррористической группировки Ярона — образцового мачо, прилежного семьянина, верного товарища, будущего отца. По большому счету это столкновение обоюдобессмысленно. Молодые не понимают, с чем столкнулись, для них революция — некое абстрактное и притягательное явление, занятие, которое они придумывают себе, кажется, от ску-

ки (ведь они на самом деле — дети из нормальных, вполне состоятельных семей). Ярон и его коллеги — орудие в руках власти, тщательно обученные и подготовленные, четко выполняющие свою миссию. Эта борьба основана лишь на слепом противодействии, по упрощенной схеме «стимул — реакция»; никто не знает, по сути, против чего и за что борется. Лишь в последней сцене, обходя и рассматривая трупы «террористов», вглядываясь в их мертвые глаза, Ярон, кажется, начинает осознавать весь ужас ситуации, и в его взгляде, тоже опустошенном, мелькает вопрос: зачем?

Дебютная работа Лапида явно задумана как внятное политическое высказывание, однако на деле оказывается столь же невнятной, неартикулированной, как и характеры ее героев, похожих на манекены, запрограммированные на произнесение написанных в сценарии слов и совершение конкретных действий и ближе к финалу все более явно напоминающих механические игрушки, у которых кончается завод.

«Среди нас», режиссер Марко ван Геффен

После всех этих социальных манекенных дрязг глотком свежего воздуха стал другой чисто французский фильм, демонстративный оммаж кинематографу — «Последний сеанс» (Dernière séance) Лорана Ашара. Это кровавая и гротескно жестокая, но изящная стилизация под американское B-movie (на самом деле это часть проекта, стимулирующего французских режиссеров снимать малобюджетные жанровые картины «с выдумкой»), хоррор, не лишенный оригинальности и стилистического блеска, но в итоге вырождающийся в чисто дизайнерский проект. История маленького человека, владельца крошечного полуподвального кинотеатра, Сильвана, который никак не может расстаться как с личным, так и с кинопрошлым — все время крутит в своем кинозале «Французский канкан» Жана Ренуара, дома у него развешаны плакаты старых фильмов и черно-белые портреты классических кинодив. По сути Сильван — помесь «Подглядывающего» Марка Льюиса, линчевского Джеффри Бомона из «Синего бархата» и хичкоковского Нормана Бейтса. Психически травмированный в детстве матерью, он одержим ею, ее криком, а потому по ночам, после киносеансов, охотится за женщинами и отрезает им уши, коллекционируя их в качестве трофеев в своей домашней киногалерее — священной гробнице психозов.

В плане стилистики почти так же визуально вылизана и упорядочена работа Синдзи Аоямы «Парки Токио» (Tokyo Koen), тоже своеобразный оммаж кинематографу. Антониониевский герой-фотограф снимает в парке таинственную незнакомку, после чего некий человек в костюме неожиданно просит его последить за ней и присылать ему фотографии из всех парков, где женщина гуляет с дочкой. Герой ходит за своим объектом по живописным паркам, неосознанно ввязываясь в риветтовскую «игру в гуся» из «Северного моста»; по Аояме же он движется по спирали древних головоногих — аммонитов, — в сердцевине которой — любовная драма человека в пиджаке и его жены, той самой незнакомки. Эта запутанная история еще усугубляется

и поистине ромеровской интригой: у фотографа есть влюбленная в него сводная сестра, а еще подруга, призрак парня которой до сих пор живет вместе с ним в одной квартире. Режиссер превращает эту историю, при всей тяжеловесности ее конструкции, в «осеннюю сказку», очень японскую и очень легкую, почти прозрачную, в пиршество четкого изображения, ярких цветов, тихо прекрасных токийских пейзажей и интерьеров и причудливых японских блюд. Но и тут герои, при всем желании сблизиться, не могут прекратить начатую ими игру, остаются чужими и друг другу, и самим себе, и тем более зрителю. За ними приятно наблюдать, но внутренне сопереживать им не удается, словно мы, как и они, все время смотрим на экран в объектив фотоаппарата.

«Уныние», режиссер Кацуа Томито

Еще две картины, посвященные «чужим», во многом схожи. Это «Семь актов милосердия» (Sette opere di misericordia) братьев Массимилиано и Джанлуки Де Серио и «Среди нас» (Onder ons) Марко ван Геффена. Итальянцы Де Серио явно вдохновились творчеством братьев Дарденн, а конструкцию позаимствовали у Кесьлёвского — картина поделена на семь частей, каждая из которых знаменует некую добродетель («Одеть нагого», «Накормить голодного», «Похоронить мертвого» и т.д.). Героиня — нелегальная румынская иммигрантка, с трудом выживает в Италии, подворовывая везде, где может, даже в больнице у полумертвого старика. Постепенно взаимное неприятие сменяется симпатией и близостью, а героиня, вначале казавшаяся пугливой дикаркой, постепенно «теплеет», оказываясь в итоге чуть ли не святой. Это история столкновения двух незнакомцев, совершенно чужих друг другу, которое приводит их к переосмыслению и собственной жизни, и положения человека среди других, и взаимоотношений в целом. Но к этим глубоким переживаниям и смыслам продраться невероятно сложно — через тонны артхаусных клише и заимствований, сквозь аллюзии и тягостное молчание, долгие и столь же тягостные крупные планы.

Картина ван Геффена (задуманная как первая часть трилогии) — история застенчивой польской иммигрантки Эвы, работающей за жилье и харчи в благополучной голландской семье и страдающей от невозможности вписаться в новое для себя окружение. Незнакомый язык, чужие люди, постоянное одиночество и стресс усугубляют тоску Эвы. Облегчение приносит лишь общение с другой польской девушкой, Агой, тоже подрабатывающей няней. Картина в целом скроена по тем же шаблонам, что и работа братьев де Серио; это среднестатистическая социальная драма с необязательным и смутным побочным сюжетом про маньяка, промышляющего в окрестностях города и словно бы являющего собой материальное воплощение страха Эвы перед чужаками. Запутанная структура фильма (события показаны не в хронологическом порядке, действие поделено на подглавы, каждая из которых посвящена роли того или иного персонажа в жизни Эвы) оказывается здесь вполне уместной — нагнетает ощущение тревоги и хаоса, царящего в голове и в душе героини. И несмотря на заявление режиссера, что его дебютную картину о нелег-

кой судьбе иммигрантов можно считать «политическим заявлением», «Среди нас» запоминается прежде всего благодаря актерской работе Дагмары Бак в роли Эвы. В отличие от героини «Семи актов милосердия», Эва не собирательный образ (хотя и задумывалась, возможно, именно так), а живой человек, потерянный и смущенный, со своими переживаниями, нелогичными поступками и нелепыми выходками.

О тягостях жизни иммигрантов и местных низших слоев населения рассказывает и картина «Уныние» (Saudâji/Saudade) японца Кацуи Томиты. Это масштабное (почти трехчасовое) полотно испещрено, как иероглифами, событиями и персонажами маленького японского городка Кофу. В центре трудноуловимого сюжета — молодой парень Такэси, живущий в эдаком японском Бибиреве, тусующийся с местной хип-хоп бандой и работающий на стройке вместе с иммигрантами из Таиланда. Фактически перед нами мозаика, калейдоскоп зарисовок из чужой жизни: люди работают, отдыхают, едят, разговаривают, поют, дерутся. С какой-то брейгелевской тщательностью Томита воспроизводит жизнь японского захолустья, не столько всматривается в своих героев, сколько наблюдает за ними, как за представителями определенного вида. Это кино, как и «Крулик» (хоть и не в столь прямой форме), тоже своего рода *картина*, написанная резкими киномазками. Во всяком случае, изображение, образы здесь кажутся важнее истории, сюжета как такового. Неспешность повествования не становится тяжкой медлительностью, но лишь погружает зрителя в эту плотную киноматерию, обволакивает и затягивает его, и, переводя взгляд с одного персонажа на другой, он выстраивает цельную картину, словно вживается в чуждый, одновременно отталкивающий и притягательный мир, обозначаемый звучным словом Saudade.

Фильм «Уныние» подытожил конкурсную программу фестиваля, и, пожалуй, слово Saudade прекрасно подойдет в качестве ее характеристики. Все это новое европейское кино, будь то политическое, социально актуальное, политическое, этическое, стилизованно жанровое, проникнуто унынием, ощущением пустоты, бесцельности и безразличия.

Пресловутое director's statement, бесспорно, красивое, излишне пафосное и зачастую бессмысленное, удалось, пожалуй, некоторым дебютантам даже лучше, чем уже состоявшимся профессионалам. Но в целом это «заявленчество», не важно на какую тему, по какому поводу и в какой стилистике, перекрыло собой само кино, которое на фестивале воспринималось скорее как некий атрибут, модный аксессуар, подтверждающий статус его владельца, знак «причастности» к более или менее актуальным культурным тенденциям.

К О М М Е Н Т А Р И И

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Наше вечное сегодня

«Самодержавие есть палладиум России», — написал Карамзин в 1811 году.

Палладиум, если кто забыл, — это у древних греков статуэтка Афины Паллады, которая охраняет город. Иногда палладиум представляет собой шкатулку в форме греческого храма, в которой хранится данная статуэтка или еще какая-нибудь заветная штучка. Иначе говоря, священный амулет.

Через двести лет, в конце сентября сего года, мы имели удовольствие убедиться в проницательности Карамзина. Хоть он, по едкой оценке Пушкина, и доказывал «необходимость самовластья и прелести кнута», однако в стратегической перспективе придворный историк оказался правее непокорного гения. Правее в обоих смыслах слова — и в смысле правоты, и в смысле «правизны». Поскольку над Отечеством все никак не взойдет *свободы просвещенной прекрасная заря*. А российский палладиум — вот он. Загляните в телевизор или в какую хотите газету.

Самодержавие у нас укоренилось давно. До Ивана Грозного и даже до Орды. В 1157 году князь Андрей Боголюбский установил «самовластие» как особую форму правления. Уничтожил феодальную демократию. После смерти (отравления?) отца он изгнал из страны братьев и их мать (вторую жену отца), разогнал княжескую дружину и городское собрание. Кажется, что этот момент был отчасти случаен. Ничем, кроме личных психологических комплексов, нельзя объяснить ненависть Андрея, сына Юрия Долгорукого, к собственным братьям-сонаследникам (они, повторяю, были от другой матери и по возрасту годились ему во внуки). А также подозрительность к ближайшим отцовским соратникам («передним мужам», большим боярам, то есть к дружине) ну и заодно к городскому собранию, которое тоже состояло из «лучших мужей». Потом Андрея Боголюбского убили. Говорят, во главе заговора стояла его жена, которую он терпеть не мог. Возможно, он подозревал ее в порочной связи со своим покойным папашей. Жена его тоже была дама с комплексами — Юрий Долгорукий взял ее в дом юной девочкой, предварительно убив ее отца Степана Кучку, а потом выдал за сына. Недаром ей после убийства принесли отрубленную руку мужа. В общем, сплошной В.Шекспир в переводе З.Фрейда. Вот в таком котле варилась русская государственность.

В утешение любителям чистокровности: Андрей Боголюбский был русским (то есть славянином) всего лишь на одну шестнадцатую, ибо дедушка его Владимир Мономах был наполовину грек, на четверть швед и женился на англичанке, а сын его Юрий Долгорукий, отец Андрея, женился на половчанке. Но какое это имеет значение, в самом деле...

Созданная Боголюбским система (единовластный государь и безгласные «подручные», а также прочие холопы) очень подошла к ордынской государственности, которая навалилась на нашу страну буквально через полвека после убийства князя. И прошла сквозь Орду, сквозь опричнину, смуту, первых Романовых, петровские реформы, бироновщину, блестящий век Екатерины... Сквозь ранний ленинизм, зрелый сталинизм,поздний брежневизм — и вылезла в начале двадцать первого столетия.

Человек, правивший страной последние двенадцать лет, получил мандат еще на столько же. В исходе выборов никто не сомневается. Все довольны. Всеобщее и подчас агрессивное недоверие к властным институтам с лихвой компенсируется массовым доверием к единовластному лидеру, лично к нему, любовью к его несменяемой персоне.

Вот передо мной старинная книга на латыни. Называется «Зрелище рода человеческого, или О познании людских свойств и тайных душевных качеств». Амстердам, 1633. Автор — Эдо Нойхаус (1581—1638), ректор гимназии в Леувардене, Нидерланды. Массовое чтиво, занятная смесь из тогдашней психологии, физиогномики, истории и этнографии. Про мужчин и женщин, богачей и бедняков, персов и греков, про еду и одежду, и всё с единой целью: как понять окружающих людей — разных возрастов, профессий и национальностей. Женщины коварны, богачи тщеславны, бедняки суетны, адвокаты хитры, поляки несдержанны, а итальянцев не сразу поймешь, что у них на уме.

И вдруг: «Со Шведами, в Финских областях, соседствуют Руссы Московиты, чья империя отсюда простирается до Каспийского моря. Это племя рождено в рабстве и не переносит свободы. Государя своего они почитают как Божество, посланное с неба, и отдают ему во власть свою жизнь и имущество; если он прикажет, они немедленно и добровольно готовы погибнуть. Они настолько необразованны, что не могут буквами подписать свое имя. Во всем громаднейшем Царстве нет ни одной Гимназии, где бы юность могла изучать науки. Однако, по приказу Государя, никому не позволено путешествовать за границу, дабы головы, задавленные варварским невежеством, не увлеклись духом свободы и не устремились бы к лучшей жизни» (с. 242—243; *перевод мой*).

Кто-то сказал, что за десять лет в России меняется все, а за двести — ничего.

Не знаю, как за двести, а за четыреста без малого все-таки кое-что изменилось. Грамотность поголовная — во всяком случае, подписываться умеют все. А гимназий и вузов вообще некоторый перебор, особенно в больших городах. Свободно путешествовать за границу вот уже двадцать лет как позволено. Умирать по слову государя и с именем государя на устах перестали довольно давно. Имущество не отбирают уже лет восемьдесят (за единичными исключениями, но они ведь всегда бывают, правда?).

Однако главное сохранилось. Нелюбовь к свободе и божественность власти.

Насчет свободы. При коммунистах работники агитпропа говорили гражданам: «Ну на что вам эта хваленая буржуазная свобода, когда у вас и так всё есть?»

При победивших демократах — а демократы в 1991—1993 годах победили, не станем же мы отрицать очевидное? — так вот, при демократах граждане говорят сами себе и друг другу: «Ну на что нам эта поганая либеральная свобода, когда у нас все равно ничего нет?»

Что касается власти. Вот весьма характерный диалог:

— Нет, ну это просто слов нет! Опять он! И уже не на восемь лет, а на двенадцать! Что же это такое, в конце концов!

— Это полное безобразие, я с вами абсолютно согласен. Я тоже от него не в восторге. У меня к нему масса вопросов, претензий. И вообще — доколе? Но! Но, дорогой мой! А кого вы предлагаете вместо него? Вот этого замшелого ретрограда? Или этого злобного фигляра? Этого уси-пуси невинного демократа? Этого финансового афериста? Этого маргинала? Этого нациста? Этого олигарха? Что ж вы молчите, голубчик?

Голубчик вздыхает и разводит руками.

Собственно, все недовольства переменами в правящем тандеме — тоже свидетельствуют о глубокой *самодержавизации* российского политического

мышления. В том числе и оппозиционного. Оппозиция хотела, чтобы самодержец решил вот этак. А он решил вот так. То есть самодержец признается единственным лицом, способным провести коренные политические реформы. В том числе ограничить собственное самодержавие. Поэтому всё (ну, почти всё) возмущенное бурление — это, по существу, жалобы начальству на начальство в присутствии начальства.

Начальство вечно, пока оно живо. Ну или пока вдруг не случится какой-нибудь форс-мажор. Потом на его место приходит другое начальство — такое же вечное и несменяемое.

Я не говорю, что это хорошо. Я говорю, что в наших культурно-исторических обстоятельствах это так.

Надо попытаться понять, почему.

Вернемся к цитированному выше русофобскому, так сказать, отрывку из книжки Эдо Нойхауса, где «руссы» представлены неграмотными рабами, распластанными перед своим государем.

Или, например, вспомним знаменитые записки арабского путешественника Ахмеда ибн Фадлана (начало X века). Там про «руссов» написаны вообще какие-то ужасы. Хотя отмечается их красота и стройность, румянец и физическая сила. Зато много сказано об их телесной неопрятности и поразительной сексуальной распущенности.

Но я не собираюсь разбирать рассказы этих авторов. Куда интереснее реакция наших современников на старинные тексты. Многие люди, которым я показывал эти отрывки, страшно возмущались. Говорили, что это либо злонамеренная клевета, либо неправильный перевод, либо же речь на самом деле идет не о «руссах», а о каком-то другом племени. А один очень образованный человек сказал: «Вот в то время, когда этот твой Нойхаус писал о нас такие гадости, как раз в 1633 году, в Риме инквизиция осудила Галилея!»

Известное дело: «а зато у них негров бьют». Но всего важнее другое. «Руссы» XVII и даже X века воспринимаются как безусловные «мы». Поэтому любой нелестный средневековый отзыв воспринимается как личная обида. Как оскорбление, нанесенное нам теперешним. Что уж говорить о более близких постыдных событиях, о Катыни или Голодоморе. Зато подвиги предков радостно воспринимаются как свои собственные. «Наша Победа!» — кричат малолетние патриоты.

Это очень серьезный и опасный социально-психологический диагноз. У общества нет исторического мышления, нет ощущения прошлого именно как череды прошедших событий, как того, что давно закончилось, завершилось. Вообще нет ощущения текучести и изменчивости времен.

У государственной власти тоже нет ощущения прошлого. Поэтому с такой тоской и неохотой власть говорит о преступлениях сталинского режима. Поэтому до сих пор не рассекречены многие архивные документы о Великой Отечественной войне. Прошло уже семьдесят лет, а военные приказы сколько-нибудь высокого начальства все еще остаются государственной тайной. Хотя государство уже давно другое. Но признать это — тоже свыше сил.

Когда-то историк Юрий Пивоваров заметил, что Россия развивалась не во времени, а в пространстве. Это чрезвычайно важное наблюдение. Если говорить совсем уж упрощенно, наши предки предпочитали не удобрять землю, а захватывать новые пашни. Не вступать в спор с властью, а убегать в вольные края.

Мы живем в нескончаемом сегодня, а суррогатом развития во времени для нас стали перемещения в пространстве. Для начальства это перенос правительственных кварталов за черту Москвы и вообще расширение столицы. Для ловких — эмиграция за границу. Для тихих — «дауншифтинг» в деревне, где-нибудь в Пензенской области, то есть внутренняя (точнее, внутрироссийская) эмиграция.

Власть просит у народа еще десять, двадцать, пятьдесят лет стабильности.

Люди, которые не различают прошлое и настоящее, согласны жить в вечном сегодня.

А какой государственный институт может быть гарантом вечного сегодня? Разумеется, самодержавие.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

День национального согласия и примирения

Предуведомление

Этот текст продолжает размышления, начатые заметкой в «ИК» № 7, в которой на примере трех не связанных между собой сюжетов минувшей весны[1] мы попытались уловить, имеется ли связь между наличием или отсутствием согласия в обществе по тем или иным травматическим вопросам его собственной истории — и иными (подчас внекультурными — экономическими, политическими) показателями этого общества.

А поскольку негласное общественное согласие относительно прошлого предполагает так или иначе его солидарное осмысление, постольку в этот раз мы сосредоточимся на понятии и явлении «осмысленного исторического опыта».

Непрошедшее время

Думается, одна из наиболее глубоких проблем современной России состоит в том, что многие трагические страницы ее истории до сих пор еще лишь ожидают общественного осмысления.

Взять отношение к сталинизму. Правомерно ли утверждать, что он осмыслен нашим обществом? Неправомерно — и не только потому что между нами до сих пор не выработано твердого согласия относительно того, оценивать ли деятельность отца народов со знаком «плюс» или со знаком «минус» (согласно социологическим опросам, порядка половины населения страны — по одним оценкам больше, по другим меньше — симпатизируют Сталину; часть не определилась; оставшиеся — так называемые антисталинисты).

Есть и другие знаки, сигнализирующие о непреодолении нами сталинизма; мы их увидим, изучив те многочисленные жаркие дискуссии, систематически о сталинизме вспыхивающие и подтверждающие на первый взгляд внушительное число граждан, имеющих на этот счет продуманное и взвешенное мнение. Бросается в глаза, что эти споры, быстро превращающиеся

[1] Сюжеты, рассмотренные в ракурсе вызванных ими общественных реакций: выход в Германии важной книжки с расшифровками частных разговоров солдатов Вермахта; скандал вокруг издательства «Эксмо» с его ревизионистской серией «Сталинист»; каннское выступление Ларса фон Триера.

в идеологические битвы между антисталинистами (нередко именуемыми также «либералами») и всеми остальными, основаны, как правило, на взаимном артобстреле фактами.

— Вы только вдумайтесь, в лагерях по всей стране сидели сотни миллионов! — увещевают «либералы».

— Откуда у вас такие цифры, — морщатся остальные, — на самом деле в лагерях сидело в два с половиной раза меньше.

— При Сталине было расстреляно столько-то и столько-то невинных граждан, — горячатся первые.

— Откуда вы взяли, что все они были невиновны? И потом, что, Сталин их всех лично расстрелял? — уточняют вторые.

— Даже рассуждая чисто экономически, — продолжают «либералы», — сталинские методы управления доказали свою неэффективность.

— Вы хотите сказать, что человек, принявший Россию с сохой, а оставивший ее с атомной бомбой, был неэффективным управленцем? — возражают в ответ.

И так продолжаются эти споры со всеми остановками, вплоть до дебатов, кто выиграл войну: Сталин, народ или народ под руководством Сталина.

Конечно, в ход идут не только факты, но и всевозможные суждения («время было такое») и отрывочные воспоминания («дедушка рассказывал, что все хорошо было — не то что сейчас»); многочисленные утверждения не выдерживают прокрустовых тестов на научную или эмпирическую достоверность («вы это сами видели?»); литературные свидетельства (Шаламов, Солженицын) отметаются с порога, как надуманные или субъективные: понимания, что выдумать такие тексты невозможно и что никакие «преувеличения» в них не в состоянии принципиально изменить оценки сталинизма, — этого понимания тоже маловато.

Но главное — и самое пикантное — не расхождение в фактах, а то, какая им выносится оценка. В наши дни подавляющее большинство соотечественников, включая оголтелых ревизионистов, как правило, не отрицают имевшего место террора. Вот только отношение к террору у оппонентов прямо противоположное: одни считают его недопустимым и ничем не оправданным, другая же половина поддерживает по тем или иным причинам. Вопрос: считать ли равноценными два этих отношения к сталинизму? Можем ли мы говорить о том, что обе стороны одинаково последовательны и честны?

Проверочная работа

Похоже, историческое осмысление невозможно без, во-первых, осознания потенциальных или актуальных очертаний рассматриваемого сюжета в контексте современности и, во-вторых — без обязательного рефлексивного включения в сюжет самого оценивающего наблюдателя.

Чтобы руководствоваться сделанными из событий прошлого выводами в повседневной жизни, научного изучения мало — и, собственно, оно не обязательно. Мы можем досконально изучить исторические аспекты итальянского фашизма или политики апартеида в ЮАР, но если мы в упор не видим их нынешнего присутствия в нашей жизни и опасности их повторения в будущем, если не готовы признать за конкретными феноменами универсальных и воспроизводимых означающих, значит, рано говорить об осмыслении апартеида и фашизма: актуальные стороны этих явлений продолжат оставаться для нас в слепой зоне.

Второй момент основан на включении наблюдателя в рассматриваемый сюжет, на понимании субъектом опыта того, что верная оценка прошлого обязана учитывать не просто отвлеченное признание неких объективных исторических процессов, но и его самого как их невольного и самого заурядного заложника, пушечного мяса классифицируемых коллизий.

Применяя эти требования к просталинским позициям, какими бы мотивами последние ни объяснялись (государственными интересами, требованиями момента, инфантильной верой в то, что репрессии касались или в следующий раз будут касаться лишь виновных), — легко увидеть, что все они заметно уступают в честности, последовательности и ответственности бесхитростному осуждению сталинизма как недопустимого и неоправданного людоедства.

Но бог бы с ним, со сталинизмом: привычка подходить к себе и к остальным с двумя принципиально разными мерилами вообще приобрела в нашей стране характер эпидемии, повально заражающей людей безотносительно к сословию, образованию и возрасту. Пример комический, но крайне характерный: обсуждая предложение Никиты Михалкова (сделанное им президенту Медведеву и премьеру Путину) создать специальный комитет по нравственности, который бы оценивал достоинства попадающей на российский рынок культурной продукции, журналист Колесников спросил: «Никита Сергеевич, вы же художник, как вы можете предлагать вернуть цензуру? Или не натерпелись за советские годы?» Михалков не растерялся: «Да, я художник, но я еще и гражданин, и меня заботит то, что происходит». Колесников на всякий случай уточнил: «А если из ваших картин цензоры захотят что-нибудь вырезать?» Михалков, опешив: «А у меня-то что вырезать?»

Цветущая сложность

Манера осмыслять события отвлеченно, свысока, эдак по-наполеонски, встречается в России сильно чаще, чем хотелось бы. Не потому ли у нас столько резонеров, в жизни не обидевших и мухи, но ратующих за возвращение смертной казни? Или скромных домоседов, ежедневно проповедующих необъяснимую ненависть к каким-нибудь меньшинствам и алчущих не примирения с соседями, но маленькой победоносной войны с последующим «принуждением к миру».

Распространенная привычка подсовывать другим занятия, которыми сам не намерен заниматься даже в страшных снах, выражается и в том, что персональные идеологические идентификации в России не обязывают публичных деятелей ни отвечать за всю идеологию в целом, ни даже сколько-то в ней разбираться. Отсюда сходство нашей общественной жизни с непрерывным маскарадом или цирком, по арене которого скачут эндемичные уродцы, ряженые существа, чьи роли, как правило, прямо противоположны их же собственной боевой раскраске: протоиерей Всеволод Чаплин, феминистка Мария Арбатова, мимолетный член партии «Правое дело» Евгений Ройзман или аттестующая себя либералом (безусловно, абсолютно искренне) Маргарита Симоньян, убежденная в том, что «если в нашей стране отпустить все политические вожжи и позволить ей политически развиваться абсолютно бесконтрольно, то нас ждет фашизм».

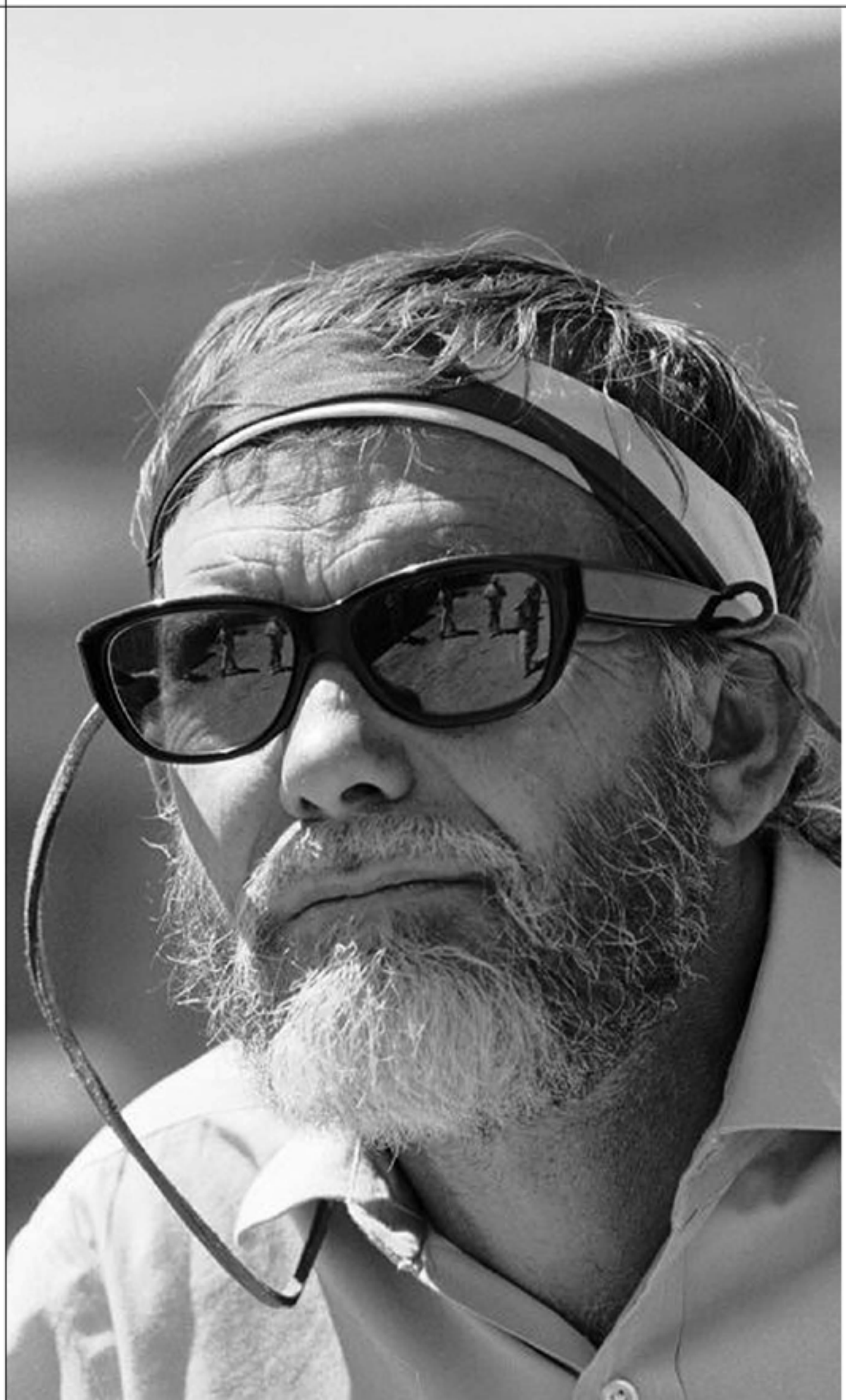
Тем, кто годами существует в режиме имитации и инсценирования, неуютно сознавать, что где-то существуют люди, для которых ответственность за сказанное даже в виде шутки — звук не пустой, в отличие от культивируемой в наших пенатах «цветущей сложности», люди, настоятельнейшим образом испытывающие потребность к единству своих слов и дел. Подозрение, переходящее в уверенность, что демократию, к примеру, имитирует весь мир, что это слово только привлекательная вывеска, совсем недавно с поразительной непринужденностью выразил наш президент Медведев: «Ну, вот можем себе представить такую ситуацию, что, например, Барак Обама начал бы конкурировать с Хиллари Клинтон? А я напомню, что они оба были в отборе на должность президента. Ну невозможно себе представить!» (На всякий случай, вероятно, следует напомнить и то, что борьба между упомянутыми политиками была ожесточенной даже по американским стандартам.)

Настоящее и будущее

Таким образом, не столько идеологические, классовые или научные расхождения, сколько будничное использование двойных, тройных и более стандартов определяет в нашей стране отсутствие консенсуса по бескрайнему полю самых разных исторических вопросов, плавно перетекающих в теоретизирование на предмет того (как кем-то было метко замечено), воровать ли столовое серебро в гостях и имеет ли смысл мыть перед едой руки. Но без консенсуса по базовым вопросам, без общего понимания человеческих ценностей социум подобен трио рака, лебедя и щуки, не способных двигаться в едином направлении. Без негласного, но солидарного представления о том, что (было) хорошо и что (было) плохо, невозможно ни принятие соответствующих этим представлениям законов, ни их сознательное исполнение. В такой среде личный интерес всегда торжествует над общественным, а жизнь организуется по правилам: «Кто первым встал, того и тапки», «Украли — а ты не зевай», «Изнасиловали — сама виновата», «Деньги? Какие деньги?» — и им подобным. Отсутствие фундаментального согласия обеспечивает нам и уму непостижимую кадровую политику, и эмбриональное состояние репутационных институтов.

Однако ни логической аргументацией, ни усилием воли такой консенсус не достичь — сформировать его мы можем, лишь придя к нему по одиночке, каждый своим ходом, подталкиваемый естественным стремлением навести порядок в личном и общественном пространстве. Но если этот день когда-нибудь наступит, то сразу выяснится, что привычные и яростные споры об Иване Грозном и о Сталине, о вертикали власти и о суверенной демократии все эти годы были большей частью не борьбой различных точек зрения, не войной концепций и идеологий, не дуэлью почвенников с западниками или левых с правыми, а противостоянием отдельных случаев мышления окружающему океану недомыслия, точечных попыток рефлексии — пестрому, бескрайнему беспамятству, личной ответственности — голословной браваде, о которой теперь всем неловко вспоминать.

И М Е Н А



Сэм Пекинпа

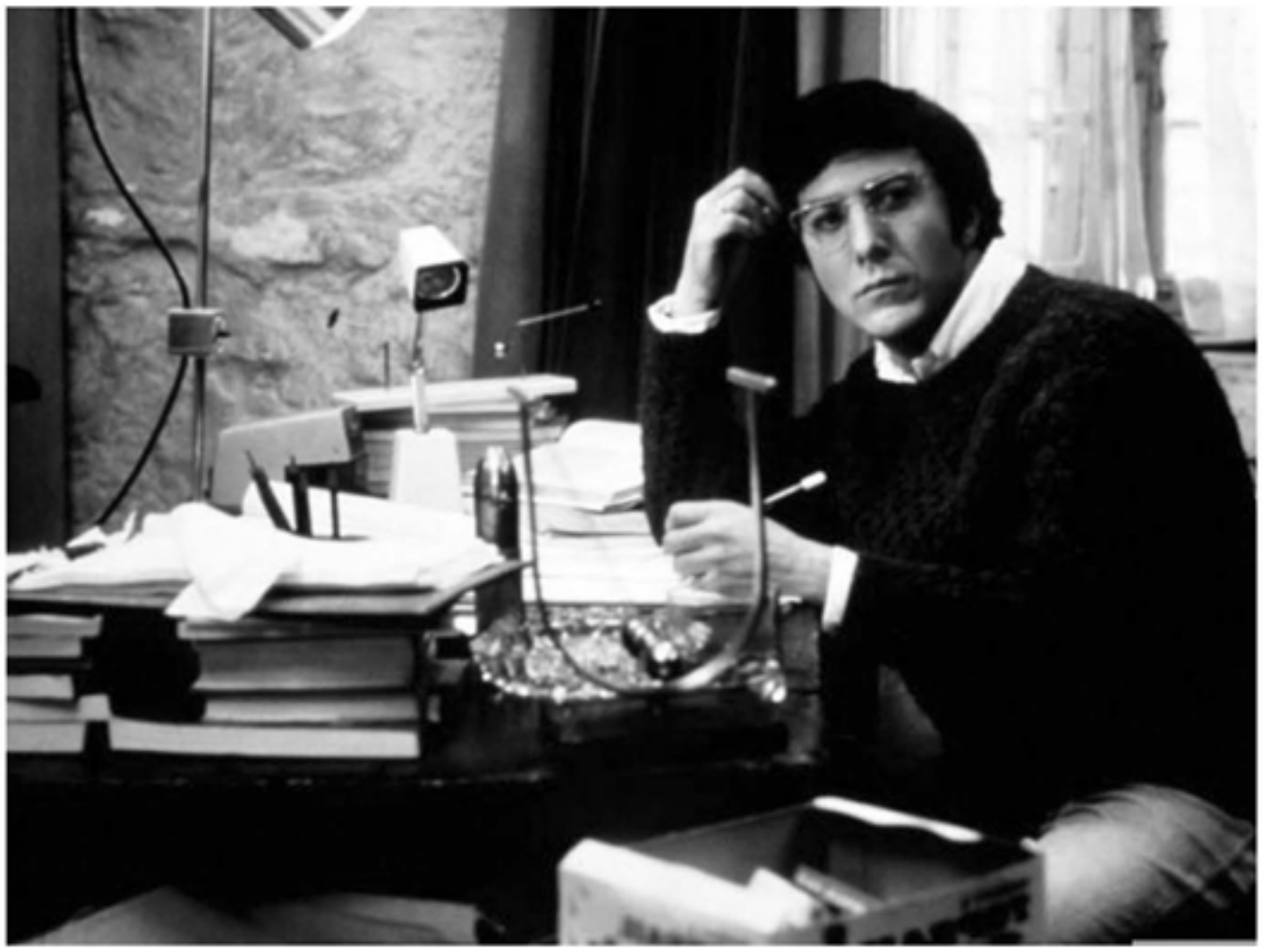
НИНА ЦЫРКУН

Кровь поэта

Спустя сорок лет после выхода на экран одного из самых горячо обсуждавшихся (если не сказать — скандальных) фильмов Сэма Пекинпа «Соломенные псы» Род Лури (заметим: бывший кинокритик) решился снять его римейк. Он, разумеется, отдавал себе отчет в том, что смотреть новую версию будут с пристрастием. Сэм Пекинпа ушел из жизни более четверти века назад, в декабре 1984 года, но до сих пор остается одной из самых ярких и противоречивых фигур мирового кино. Его влияние признают Кэтрин Бигелоу и Майкл Манн, Такэси Китано и Пак Чхан Ук; вот и Олег Погодин, постановщик одного из самых заметных российских фильмов нынешнего киногода «Дом», признается в своих симпатиях к нему; так что споры о наследии Пекинпа если и утихают, то лишь для того, чтобы вскоре разгореться с новой силой. Поэтому Лури поспешил выставить линию защиты, оправдывая свою «дерзость» тем, что ставит фильм на основе литературных «Соломенных псов» (эта «дрянная», по отзыву Пекинпа, книжка Гордона Уильямса называлась «Осада фермы Тренчера», и в фильме от нее только одна эта осада и осталась), а не «Соломенных псов» (1971) Сэма Пекинпа и, соответственно, акцентирует другие темы и фокусируется на иных моментах сценарного материала.

Действительно, переакцентировка в фильме 2011 года налицо. Прежде всего она высвечивается изменением места действия: вместо провинциального английского городка герои фильма Дэвид (Джеймс Марсден) и Эми (Кейт Босуорт) приезжают на американский юг, в Луизиану, где крышу с сарая, откуда и завертелась история о том, как приезжий затравленный очкарик расправился с местными отморозками, снесло ураганом Катрина. Очкарик Дэвид теперь не математик, а голливудский сценарист, а его жена — актрисуля из телесериалов. Отсюда типично сегодняшние американские мотивы, отражающие конфликт культурных стереотипов, а не единичный конфликт заезжего умника и местных дуболомов при всем его непростом наполнении. В римейке это отголоски расизма, неизжитого до конца на Юге, но приобретшего перверсивные формы; социально-политические противоречия между интеллектуалами-либералами восточного розлива и «ред-неками»-консерваторами с набором сильно девальвированных традиционных ценностей: вместо аллюзий на вьетнамскую войну — намек на войну в Ираке (шериф меняет кожу — становится афроамериканцем и заодно ветераном иракской войны), а также постфеминистская поправка к поведению Эми (дамочки из породы ненавистных Пекинпа «кисок» типа ее блудливой черной любимицы), которая на этот раз вовсе не склонна поддаться брутальному обаянию альфа-самца Чарли, как это было в «мизогинистской» трактовке Пекинпа.

И вот тут-то и проявляется радикальное различие между оригиналом и списком. На мой взгляд, постоянство присутствия Пекинпа в актуальном контексте объясняется как раз демонстративной неактуальностью его отношения к жизни и к кино, взглядом на то и другое со своей колокольни, откуда открывается горизонт, видимый лишь ему. В «Соломенных псах», кажется мне, Пекинпа вовсе не был озабочен горячими социальными проблема-



«Соломенные псы»

ми; он столкнул два воззрения на неизменную природу человека: традиционный дарвиновский закон выживания сильнейших и популярную в то время в узких кругах теорию территориального императива Роберта Ардри, согласно которой поведение человека диктуется стремлением до последнего защищать свой клочок земли, свою собственность. (В некоторых интервью Пекинпа не раз называл драматурга и антрополога Ардри, автора книг «Африка: Книга Бытия», «Территориальный императив» и «Общественный договор», единственным из ныне живущих пророков, влияние которого, кстати, испытали также Жан-Люк Годар, процитировавший его в «Уикэнде», и Стэнли Кубрик). Этим заложенным на уровне инстинкта императивом обусловлено то, что очкарик-математик, либеральный интеллектуал, от которого трудно было ожидать всплеска такой ярости и неукротимости, изощренно расправился со сворой деревенских громил, вторгшихся в его дом и надругавшихся над его женой (ну, а то, что она сама спровоцировала сексуальную атаку, дело другое).

Надо сказать, что несмотря на все довольно серьезные инновации, которые, конечно, дались не без труда и сами по себе вполне значимы, Лури выдал себя через очевидность: он настолько переусердствовал с цитатами не из книги, а из фильма, что его версия приобрела, скорее, черты робкого оммажа. Не говоря уж о поклонах в сторону самого Пекинпа — к примеру, Дэвид трудится над сценарием о Сталинграде, что, естественно, отсылает к фильму Пекинпа «Штайнер — Железный крест». Целые эпизоды (выход Дэвида в шлепанцах с лестницей к сараю, с крыши которого с явной издевкой смотрит на него компания Чарли, например), не говоря уж об отдельных кадрах, целиком повторяют визуальную текстуру оригинала, так же как и семантические сцепки — вроде висящего на стене стального капкана, который отыгры-

вается в последнем «акте». (Такой ученический подход, надо сказать, никогда вообще ни к чему хорошему не приводит: достаточно вспомнить мертворожденное дитя — покадрово переснятый Гасом Ван Сентом «Психоз» Хичкока.) Так что в случае Лури приходится все же говорить именно о римейке, а не о действительно новой, точнее, самостоятельной картине, заслуживающей своего места в истории кино.

«Соломенные псы», режиссер Род Лури

Все это говорит о том, что Сэм Пекинпа, в пору своей жизни и деятельности провоцировавший — несмотря на кассовую прибыльность — яростное неприятие, споры, в лучшем случае недоумение и довольно редко — понимание или восторг, ныне превратился в священное животное и прикасаться к его наследию для нынешнего поколения режиссеров одновременно и заманчиво, и святотатственно.

И все-таки, видимо, больше заманчиво (хотя от последнего фильма, снятого самим Пекинпа, до первого римейка прошло двадцать восемь лет); достаточно сказать, что в прошлом году продюсер Эл Радди начал работу над сценарием Пекинпа «Техасцы», который более двадцати лет провалялся у него в столе. В этом году вышли «Соломенные псы», а на подходе еще один римейк — «Уик-энд Остермана». Бывший enfant terrible, таким образом, вписался во вполне безобидный мейнстрим хотя бы благодаря тому формальному обстоятельству, что пресловутая «кровавость» его фильмов оказалась многажды перекрытой, причем далеко не только его приверженцами. Разница, однако, в том, что если, скажем, Квентин Тарантино обильно заливает экран кровищей, чтобы этой избыточностью подчеркнуть, говоря словами Хичкока, что «это только киношка», то Пекинпа важно было показать, как же больно, когда пуля ввинчивается в живое тело, и он подчеркивал это замедленной съемкой, крупным планом и быстрой сменой точек съемки, заставляя зрителя взглянуть на жертву глазами убийцы и побывать в шкуре реального наблюдателя на месте события.

Что же касается цитат, то и Пекинпа (истинный сын эпохи постмодерна, куда денешься) широко ими пользовался, действительно широко, щедро черпая из самых разных источников, обращаясь к фильмам самых, казалось бы, неожиданных режиссеров, даже не значившихся в списке его любимцев. Но

«Пэт Гэррет и Билли Кид»

это были не копии, а причудливо обработанные и заново переосмысленные ударные фрагменты классических лент. Например, сцена осады и расстрела банды Пайка Бишопа (Уильям Холден) федералами в «Дикой банде», выстроенная по лекалу эпизода на Одесской лестнице. Пекинпа разворачивает этот исторический свиток по горизонтали, идеологически вписывая в просторы прерии, а стилистически прежде всего воспроизводя ритм «Броненосца «Потемкин», монтируя общие планы марширующих солдат, крупные планы обреченных на гибель налетчиков и невинных жертв, молча следящих за происходящим демонстрантов из Общества трезвости, попавших под перекрестный огонь. Он вводит сцену с убитым на руках матери ребенком, но это мексиканская (католическая) мать, вызывающая ассоциации с иконографией Пьеты.

Чаще всего Пекинпа цитировал своих любимых Джона Форда и Джона Хьюстона. Иногда это была словесная перекличка: «мотто» папаши Клэнтона, возглавлявшего банду Клэнтонов в «Моей дорогой Клементине»: «Если зарядил пушку, убей» — это парафраз реплики, с которой начинается наше знакомство с Пайком Бишопом, возглавившим «дикую банду»: «Если дернутся — кончай их». Иногда это парафраз целого эпизода, например, триумфальные проводы банды Бишопа, покидающей мексиканскую деревню, где эти люди нашли гостеприимный приют, точь-в-точь повторяющие аналогичный эпизод в «Сокровище Сьерра-Мадре» Хьюстона со свойственной тому и другому сентиментальной иронией. А один из самых дорогих ему, по признанию режиссера, фильмов (ибо он не был искалечен монтажом продюсеров) — «Баллада о Кейбле Хоге» сопровождается легким песенным аккомпанемен-

том про утро, бабочек и поля диких цветов, напоминая о песенках из «Клементины». Более того, «Баллада...» не только сюжетно, но идейно повторяет вестерн Джона Форда «Железный конь»: мало того, что здесь повторяется главная тема — крушение старого миропорядка под натиском прогресса (строительство трансконтинентальной железной дороги у Форда и наступление века автомобилей у Пекинпа, но и наличествует общий подсюжет с отмщением (за убийство отца героя — у Форда за предательство и обман, в сущности, за покушение на убийство — у Пекинпа).

И вот, несмотря на эдакий пиетет, Джон Уэйн — икона классического вестерна и главная персона кинематографа Джона Форда — с негодованием отозвался о его фильмах: «Пекинпа разрушил миф Старого Запада». Пожалуй, Уэйн тут не то чтобы преувеличивает роль Пекинпа в истории вестерна, но просто не вполне понимает его истинное значение. Больше всех, на мой взгляд, потрудился на ниве потрясения сам великий Джон Форд, который не покушался на мифологию (на руинах которой немедленно начинает рождаться новая), а просто очеловечивал своих персонажей, и уж они сами в результате этой процедуры ломали рамки и границы нормативного поведения и, соответственно, зрительского восприятия. Что же касается Сэма Пекинпа, то он, конечно, не разрушил миф Старого Запада (это вообще была бы утопическая попытка); ну разве что он сделал насилие более брутальным, переведя каноническую условность поединков и схваток из почти стерильной рыцарственности в план жизнеподобной реальности в сочетании с балетной хореографичностью, что теперь стало общим местом. Но он сделал нечто более важное: возвел этот миф в статус трагедии.

Трагедийность, пожалуй, с годами нарастала, и в последнем вестерне Пекинпа «Пэт Гэррет и Билли Кид» романтический флер уже не может ее надежно прикрыть. Гибель героя (Крис Кристофферсон) в финале этого фильма напоминает кадры из раннего вестерна Пекинпа «Скачи по высокогорью», только там это был возвышенный уход со сцены защитника чести, а тут бесславный конец бессовестно преданного, загнанного в тупик беглеца. И, кстати, насчет мифологии. Здесь Пекинпа и вправду отчасти миф разрушил, а точнее — демифологизировал фигуру знаменитого преступника, вернув ему его подлинные черты: Билли Кид на самом деле не был убийцей-беспредельщиком, каким его обрисовал бывший приятель Пэт Гэррет, переквалифицировавшийся в шерифы, застреливший его прямо в сердце и сочинивший о нем лживую книжку. А Пэта Гэррета он, напротив, мифологизировал, подарив его экранному эго дивную сцену: после предательского убийства друга Гэррет, пристально изучив себя в зеркале, стреляет в свое отражение и видит его дьявольски искаженным. (Надо сказать, что мотив предательства, совершаемого лучшим другом, был, вероятно, особенно близок и болезнен для Пекинпа; достаточно вспомнить, что Пайка Бишопа преследуют солдаты, возглавляемые его бывшим добрым приятелем Диком Торнтоном, и принести голову Альфредо Гарсиа согласился тоже лучший друг.) Трагическую окраску по сути братоубийственной коллизии Пекинпа придает за счет подчеркнутой театральности, «котурности» сцены смерти Билли Кида. Действие происходит на рассвете, и поднимающееся солнце окрашивает пейзаж аффектированно кровавым цветом. Пэт, только что совершивший убийство, выходит из бунгало, оказываясь в центре «сцены», и на него молча взирает «публика», а какой-то мальчишка, которому закон не писан, бежит за ним вслед и швыряет в него камни, как будто расправляясь с убийцей по архаичным правилам.

Карьера Сэма Пекинпа в большом кино началась в 1961 году и именно с вестернов. «Опасные попутчики» — абсолютно чистый жанровый образчик, но уже «Скачи по высокогорью», «Майор Данди» и, пожалуй, в наибольшей степени «Пэт Гэррет и Билли Кид» выделили его как новатора, экспериментировавшего с этим национальным традиционным жанром. Он вывел на экран антигероев — одиночек-аутсайдеров, которых подстерегает горькое ра-

зочарование, предательство и смерть. Перестройка началась в 1962 году с вестерном «Скачи по высокогорью». Традиционный расклад хороший парень Стив Джадд/плохой парень Джил Веструм размывается, на глазах теряя свои четкие очертания, что, с точки зрения Джона Уэйна, и есть разрушение мифа, на который он работал, стало быть, и того мира, который этот миф репрезентировал. Нюанс, однако, заключается в том, что этот факт прощания с мифом и миром является болезненным и для самого Сэма Пекинпа, которому также не хочется расставаться с идеализированным ностальгией золотым веком.

Ключ к его пересмотренному отношению к священной мифологии можно найти в послании фильма «Скачи по высокогорью»: дикость страны заключается в дикости самих людей. Но великая тайна и мастерство Пекинпа проявились в том, *как* он заставляет нас сочувствовать своим героям, этим диким, брутальным негодяям и убийцам. А ключ к этому можно найти в словах Дона Хосе из «Дикой банды»: «Все мы мечтаем опять стать детьми, даже худшие из нас. Возможно, худшие как раз более всего». Дело в том, что у них выбило почву из-под ног. Прошлое мертво, а с ним умерли и все былые ценности. Пайк Бишоп толкует что-то о том, что нет, мол, уз святее товарищества, но не может удержать своих людей; игра проиграна: великое ограбление поезда, в котором он потерял половину банды, принесло ему вместо обещанных тысяч долларов кучку болтов и гаек. И единственное, чем он с приятелями может похвастаться, это то, что они «никого не повесили», но, скорее всего, просто потому, что случая не представилось.

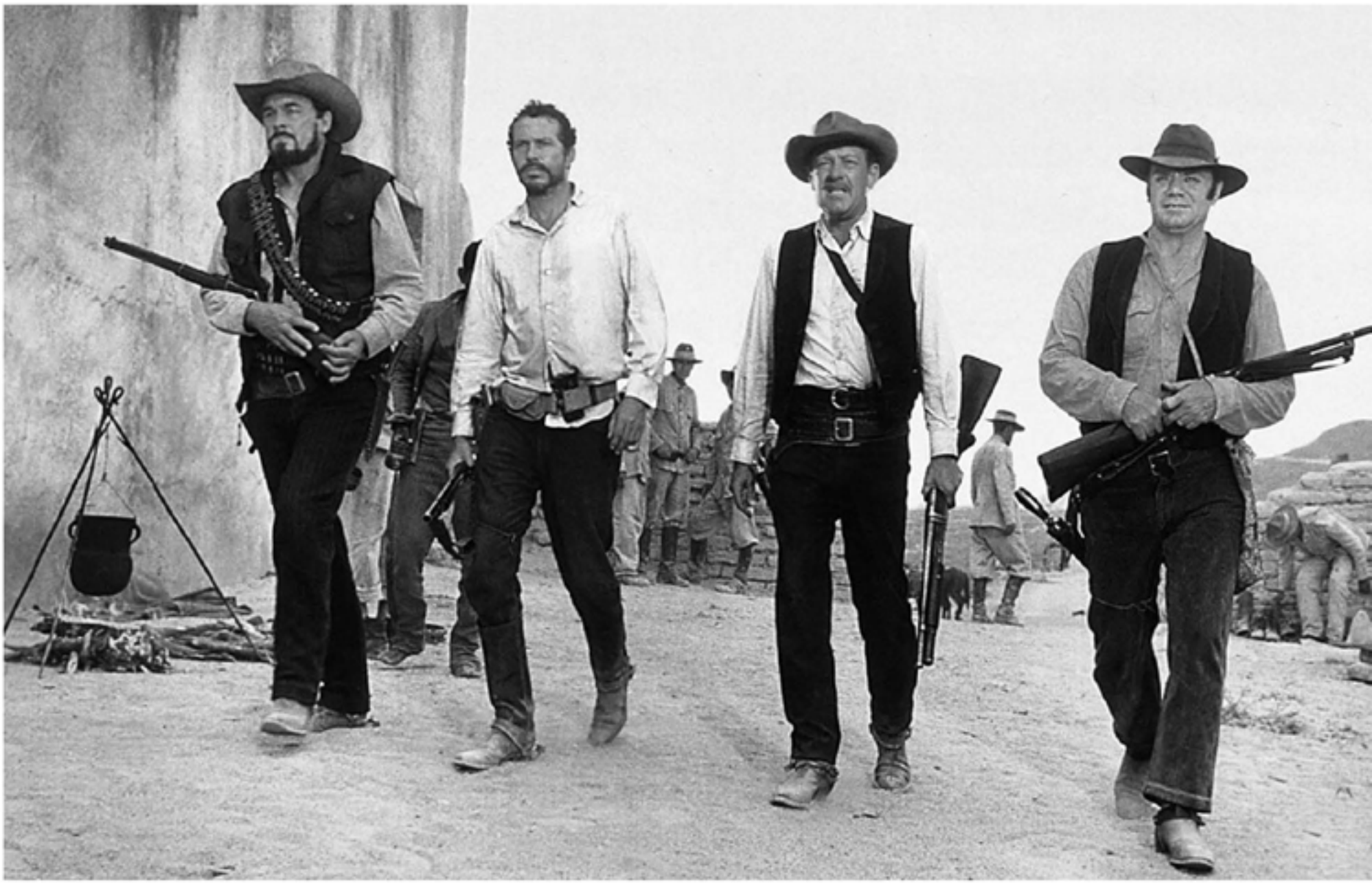
Трагизм, окрашивающий фильмы Пекинпа, можно объяснить через ту же идеологию Ардри, заставляющую человека до последнего стоять за свой клочок земли. Это звучит в эпитафии на смерть Хога Кейбла, которую можно вообще считать формулой характера его основных персонажей: «Он не был ни плохим, ни хорошим. Он был человек. Он построил свою империю и был там королем. И сам ад не будет ему горяч».

«Дикая банда»

Подобно Хогу Кейблу, которого буквально переехал прогресс, проехавшись по нему колесами автомобиля, персонажи Пекинпа не хотят меняться под ветрами новых времен, когда железный конь пришел на смену ковбойской лошадке. Оригинальному сценарию «Дикой банды», соавтором которого был режиссер, предпослан титр: «Для большей части Америки в 1913 году наступил век невинности, когда истории об индейских войнах и золотой лихорадке, грандиозные перестрелки превратились либо в салонную болтовню, либо в тему для посиделок на лавочке... Но по обеим сторонам Рио-Гранде люди продолжали жить так же, как в 70—80-х, — не меняясь в меняющемся мире». Как афористично заметил английский критик Ричард Уайтхолл: «Герои Форда вечно скачут в неменяющемся мире, герои Пекинпа держат свою несгибаемость в меняющемся мире».

Начиная с той поры, когда в 1968 году он снял эпический вестерн «Дикая банда», за Сэмом Пекинпа закрепилось прозвище Кровавый (или Безумный) Сэм. В условиях тогдашней социополитической ситуации благожелательно настроенные критики трактовали его фильм как метафору американской интервенции во Вьетнам. Однако по прошествии лет, в течение которых в мире случилось немало новых войн, «Дикая банда», как, впрочем, и почти все другие фильмы Пекинпа, продолжает сохранять свою неиссякаемую актуальность и эффект воздействия, несмотря на то, что ее смертельный счет в кинематографе был многократно превзойден. Стало быть, сила картины заключалась не в нагромождении трупов и правдоподобной экранной гибели персонажей. Услыхав, что особо чувствительные зрители покидают залы, когда показывают «Механический апельсин» Стенли Кубрика, Пекинпа отреагировал так: «Рад за Стенли. Ведь я как раз этого и добиваюсь. Чтобы взять их за яйца и заставить очнуться». По словам режиссера, он, показывая пробуждение в человеке зверя, надеялся добиться в финале катарсического эффекта: «Испытав экзальтацию при виде насилия,

«Дикая банда»



«Баллада о Кейбле Хоге»

зритель должен же задуматься: что же твориться у меня в душе? Страх и сочувствие должны вызвать катарсис», — сказал он в интервью журналу Rolling Stone. Правда, похоже, при всем своем пессимистическом взгляде на человеческую натуру, он человека переоценил. Говорят, «Дикую банду» показывали нигерийским солдатам, чтобы поднять боевой дух. И никакого катарсиса с ними не случилось.

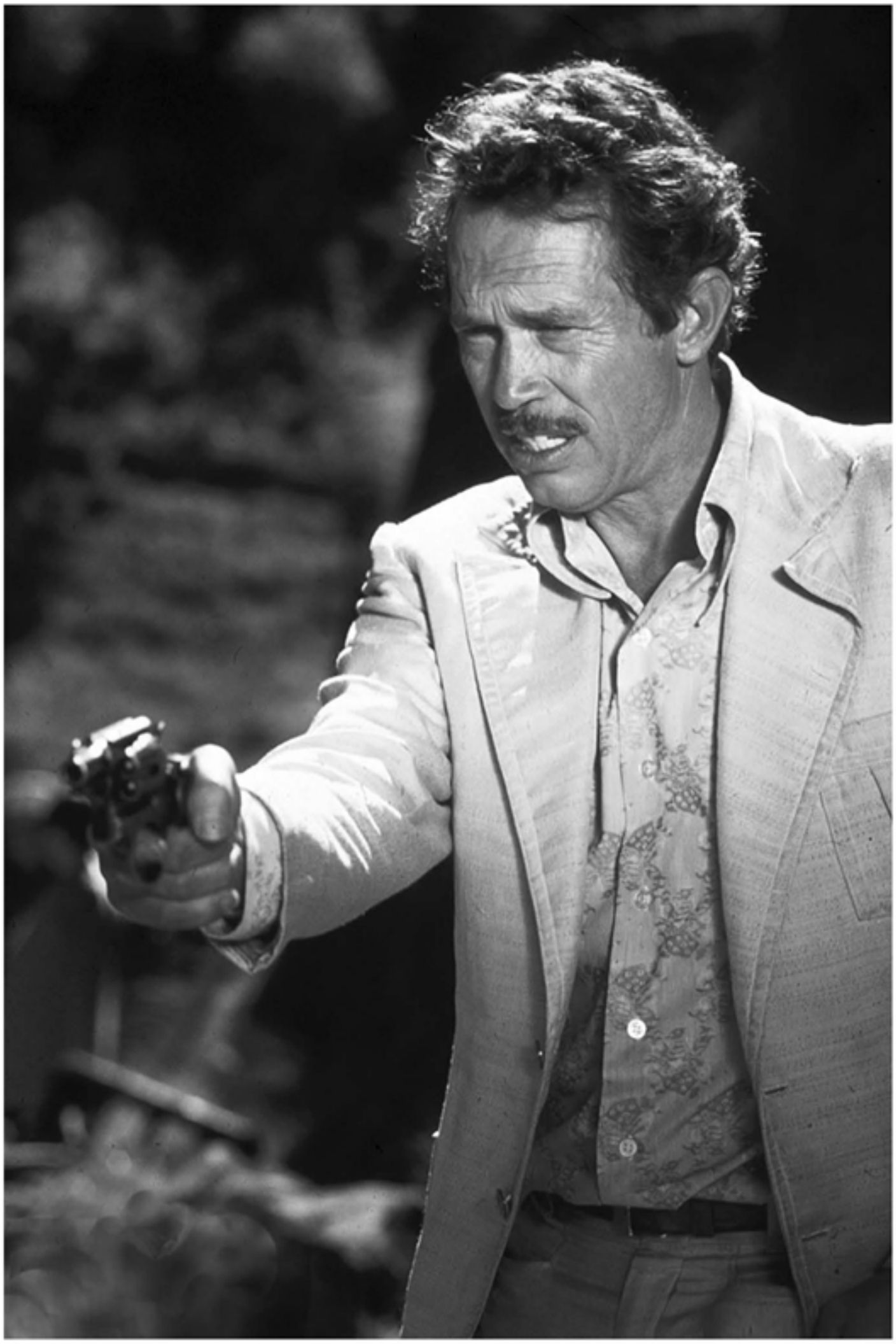
Шокирующий натурализм кинокамеры, снимавшей кровавые сцены с разных точек и на разной скорости, подчеркивает избыточную театральность

того, что недаром называется театром военных действий. К тому же печальный драматический смысл событиям «Дикой банды» придает то, что действия совершаются стареющими людьми, сознающими себя уходящей натурой на меняющейся исторической сцене, немолодыми мужчинами, подсознательно стремящимися остаться детьми. Возраст в данном случае не предполагает невинности: фильм начинается символическим эпизодом с мальчишками, восторженно наблюдающими за мучениями скорпионов, которых они бросают в кучу красных муравьев. (Однако надо иметь в виду: речь все-таки идет о скорпионах, а не голубях.) Медленно отступающая к западу граница между цивилизованным и диким мирами — фронтир, — на самом деле была территорией преступлений, обмана, предательства и необузданной алчности, но все же там было место чести и товариществу, которые подвигли четверку отважных предпринять безнадежную попытку спасти одного из своей команды в эпизоде, напоминающем сцену со скорпионами и безжалостными муравьями.

«Дикая банда», которая вызвала горячие, если не сказать ожесточенные, дискуссии наряду с самыми нашумевшими картинами тех лет — такими, как «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика и «Бонни и Клайд» Артура Пенна, — и так же, как они обвинялась в сверхнатуралистичном изображении насилия, кроме всего прочего принесла Пекинпа славу бунтаря, воюющего со студийным начальством. Эта репутация поставила режиссера в один ряд с такими уважаемыми неудачниками, как Орсон Уэллс, и его фильмы тоже подвергались жестокой цензуре. Неуступчивость привела к тому, что за четверть века Пекинпа удалось снять для большого экрана всего четырнадцать фильмов. «Соломенные псы» с Дастином Хоффманом в главной роли вызвали еще больше споров и выбили почву из-под ног многих его защитников-прогрессистов: как раз они-то и обвинили Пекинпа в эксплуатации насилия якобы на потребу рынка, да к тому же феминистки ополчились против него, приклеив ярлык «сексиста» и «мачиста».

Кто-то однажды заметил, что Пекинпа непредсказуем, как змея. Он продолжал работать, пробуя себя в разных жанрах. В фильме «Штайнер — Железный крест» режиссер выразил свой антивоенный месседж через идейную конфронтацию двух немецких солдат, воевавших на Восточном фронте. Режиссер принял предложение немецкого продюсера Вольфа Хартвига экранизировать книгу Вилли Хайнриха, основанную на мемуарах Иоганна Швердфегера, увенчанного высшими наградами офицера немецких войск, воевавшего на Восточном фронте. Одержимый идеей поставить кино про войну, выпускник военной академии Пекинпа, который оказался на обочине войны, хотя искренне рвался на фронт второй мировой, отверг другие лестные предложения, исходившие от Дино Де Лаурентиса, предлагавшего ему проект «Кинг Конга», и от студии Warner Bros., которая хотела видеть его постановщиком «Супермена». И вот результат: увидев «Железный крест» на экране, Орсон Уэллс отправил Пекинпа телеграмму, в которой назвал картину лучшей из всех антивоенных лент, посвященных «простым служакам».

В основе «Железного креста» противостояние кавалера ордена сержанта Штайнера и отчаянно завидующего ему трусливого сноба, карьерного офицера Странски. Этот конфликт взаимоотношений и разных жизненных философий оставляет в тени сражение немцев с наступающими советскими войсками после разгрома фашистов под Сталинградом. Пекинпа показывает деморализованных поражением немцев без всякой симпатии, но вместе с тем он изображает людей на дикой территории войны, которая стала для них тюрьмой, из которой им нет выхода. Храбрый сержант Штайнер — человек чести, следующий собственному кодексу поведения, который для него превыше регалий и знаков отличия. И здесь вновь, как в большинстве фильмов Пекинпа, посреди ужасающих сцен безумного кровопролития, разрушения и предательства, «среди ничьей земли» (фронта, то есть тоже своего рода фронтира) мы видим благородное сочувствие



«Принесите мне голову Альфредо Гарсиа»

к малым сим, уважение к достойному противнику и святость боевого товарищества.

Неудивительно, что в момент выхода «Железного креста» на экран в 1977 году советская публика увидеть его никак не могла (особенно из-за эпизода с русским подростком, которого приютили немцы, а потом случайно застрелили свои), но идеологически настроенная критика сурово осудила картину за антисоветизм.

Однако не только в СССР цензура не допускала народ к лентам Пекинпа. Фильм «Принесите мне голову Альфредо Гарсиа» был запрещен к показу в свободомыслящих странах — Швеции, Германии и Аргентине и практически не был увиден в США, поскольку прокатчики сочли его коммерчески

«Штайнер — Железный крест»

провальным из-за рейтинга R (для зрителей после восемнадцати лет), радикально сузившего потенциальную аудиторию. Однако именно этот фильм, снятый за пределами Голливуда, в Мексике, — единственный, который был полностью смонтирован постановщиком, без вмешательства продюсеров, и уже потому может считаться особенно личностным для Пекинпа. Хорошо знавшие этого человека коллеги отмечали, что Уоррен Оутс, исполнитель главной роли — тапера Бенни, изображал ни много ни мало самого режиссера и не только использовал для этого внешний антураж (усы и темные очки), некоторые характерные жесты, но и — что наиболее важно — передавал мрачный настрой и глубокий скепсис, свойственные Безумному Сэму и особенно овладевшие им к концу жизни, которой он, казалось, совсем не дорожил. Сближение героя и автора делает особенно пронзительным образ Бенни, через которого, как и других desperados Пекинпа, передавался жесткий, но поэтичный лиризм мужественной души.

В этом не было притворства. Его кино было оплачено его собственной кровью.

В 1979 году Пекинпа перенес инфаркт, тем не менее снимать не перестал и освоил новую для себя область — сделал пару видеоклипов для сына Джона Леннона Джулиана, готовился к съемкам триллера по Стивену Кингу, но в рождественские дни 1984 года в возрасте пятидесяти девяти лет Сэма Пекинпа настигла смерть.

В середине 90-х, когда вновь стала подниматься слава уже давно ушедшего из жизни режиссера, одна из его ретроспектив называлась строкой из посвященной ему статьи влиятельного американского критика Полин Кейл, которую никак не заподозришь в слепом обожании: «Кровь поэта». Это образное обозначение рифмуется со словами, сказанными о себе и о том значении, которое имело для него его дело, самим Сэмом Пекинпа: «Конец фильма — это всегда конец жизни».

ДАНИИЛ МЕДВЕДЕВ

Постнарративный кинематограф

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ

Первая короткометражка канадского режиссера Дени Коте, о которой можно найти информацию, датирована 1997 годом. Режиссеру тогда было двадцать четыре года. Первый полнометражный фильм, с которым придет значительный успех, будет позже. Коте еще успеет поработать кинообозревателем на радио, редактором раздела кино одного из монреальских еженедельных из-

Дени Коте

даний, а также побыть вице-президентом Квебекской ассоциации кинокритиков. Он оставит кинокритику в 2005-м, отнюдь не расстроив этим своих коллег по журналу, которые, видимо, не очень понимали, как можно уделить Аббасу Киаростами целую страницу, написав всего несколько строк о «Человеке-пауке». Тогда же настанет время для его полнометражного дебюта — снятые на более чем скромную видеокамеру Panasonic «Северные штаты» удостоятся на фестивале в Локарно «Золотого леопарда» в конкурсе «Видео». Впоследствии швейцарская земля одарит канадца еще и двумя призами за лучшую режиссуру. В 2009-м его «Остовы» будут представлены на каннском «Двухнедельнике режиссеров», который в то время курировал Оливье Пер. Он же, уже в качестве программного директора фестиваля в Локарно, пригласит для участия в конкурсе последний фильм Дени Коте под названием «Кёрлинг». Так, за шесть лет из кинокритика он превратится в самого востребованного фестивального режиссера современной Канады.

Число ретроспектив, которых удостоился Коте в свои тридцать семь лет, уже необратимо превысило количество его фильмов. Вена, Нью-Йорк, Торонто — список далеко не полный. Этим летом Дени Коте добрался и до России. Его «Кёрлинг» был приглашен для участия в конкурсной программе Best

«Северные штаты»

of the Best Санкт-Петербургского кинофорума, а остальные четыре картины составили очередную для канадца ретроспективу, также прошедшую в рамках этого фестиваля. Режиссер, кажется, в шутку связал подобное внимание с близостью собственной кончины. Перед петербургским показом фильма «Ей нужен хаос», принесшего ему в 2008-м «Серебряного леопарда» за лучшую режиссуру, Дени с осторожностью предупредил зрителя, что Канада — вовсе не такая мрачная страна, как о том можно судить по его фильмам.

Дени Коте осознанно снимает кино не для широкого круга ценителей. Конечно, он — режиссер радикальный, но умеренный в своей радикальности, так как зиждется она прежде всего на эстетической игре и призвана будоражить скорее разум, нежели чувства. Опыт режиссера как кинокритика и, что важнее, как зрителя в его фильмах не только отражается сонмом переосмысленных цитат и изобразительных приемов, но и принимает масштаб поиска новых выразительных средств.

В своих интервью Дени с легкостью жонглирует именами важных для него режиссеров — это таец Апхичатпхонг Вирасетакун, португальцы Мигель Гомеш и Педро Кошта, Николас Переда. Этот ряд можно расширить, доба-

вив, например, Лисандро Алонсо, Альберта Серра или Карлоса Рейгадаса. Существует некая базовая общность подходов к структуре киноязыка, что не позволяет назвать их какой-нибудь очередной «волной», но дает возможность говорить о возникновении кинематографа нового века — назовем его постнарративным. Отличает его, во-первых, использование эллипсиса в качестве одного из основных смыслообразующих приемов — таким образом зритель становится активным участником процесса восприятия. Во-вторых, такой подход требует иной модели обращения с изобразительным рядом: режиссер оставляет зрителю простор для игры воображения и вдохновляет к персональной интерпретации материала.

Самым актуальным процессом в нулевые годы становится размывание границы между документальным и игровым кино. Своеобразным манифестом подобного подхода, реализованного Дени Коте в его фильмах, можно назвать снятый Апхичатпхонгом Вирасетакуном на заре нового тысячелетия «Таинственный полуденный объект» (2000). То ли разматывающийся, то ли запутывающийся клубок истории реальных людей, встреченных режиссером на просторах Таиланда, вписан в повествование о съемочной группе, пытающейся найти сюжет для своего фильма. В итоге сюжета как такового нет, но есть образы людей и срез действительности, проявляющиеся на экране.

В «Северных штатах», полнометражном дебюте Дени Коте, художественный вымысел — лишь небольшая авторская вольность, допущенная с целью оттенить реальность, представить ее в слегка искаженном ракурсе. В начале фильма единственный тут актер Кристиан Ле Блан, которому осточертел проходящий саундтреком через всю его жизнь ритмичный писк аппа-

«Ей нужен хаос»

рата жизнеобеспечения, убивает женщину. По всей видимости, свою мать, которая, не приходя в сознание, не первый день составляет ему компанию в монреальской квартирке. Кристиан сорвется с места, и дорога с желтой разделительной полосой, отсылающая то ли к «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, то ли к его же самоцитате из «Простой истории», приведет героя на самую окраину мира. Он попытается начать новую жизнь в поселении Радиссон, откуда до ближайшего населенного пункта шесть с лишним сотен километров и где люди редко надолго задерживаются.

Игровое кино в «Северных штатах» вторгается на территорию документального, но не полностью ассимилируется, а складывается с ним в неоднородное и тем не менее единое целое. Это достигается за счет использования различных способов съемки, которые мотивируют одновременно растворение героя в окружающей среде и мнимость этого растворения.

Камера то следует за героем, то вдруг — на крупных планах — знакомит зрителей с его размышлениями о жизни и о будущем учеников местной школы. При этом Дени Коте выказывает изящное, почти брессоновское обращение с деталью, но у канадского режиссера деталь не столь заострена для динамичного развития действия. Манера Коте отличается медлительностью. При статичных планах само действие словно марширует перед камерой, а не камера оказывается в той точке, где секундой позднее что-то произойдет, как в фильмах Робера Брессона.

За героями Дени Коте всегда маячит прошлое, а настоящее находится за непробивной стеной искаженных коммуникаций. Остается лишь надежда на светлое будущее. Но и ее осуществление предстает не самым реалистичным вариантом развития событий. Все это относится и к главной героине филь-

«Остовы»

ма «Ей нужен хаос» (2008). Корали проживает в деревушке, затерянной на заснеженных просторах Канады. Ее население, насколько можно судить, насчитывает шесть жителей и по необъяснимой причине поделено на два враждующих лагеря. Корали выпадает из среды и мечтает вырваться из удушающего окружения, но цена даже призрачной надежды на спасение тут слишком высока.

Дени проворачивает в фильме не лишенную изящества манипуляцию: психологическая драма облачается в визуальную стилистику черно-белого вестерна. Долгие статичные планы лиц выражают человеческую сущность персонажей, оттенки их психики, оживляя в памяти кадры из фильмов Серджо Леоне. Затем камера отстраняется и выбирает панораму запечатленных импульсов героев. Возникает сильный эффект: объектив камеры сливается со зрительским взглядом, и ты будто сам находишься чуть поодаль от места действия, зажимая в руке оружие. Минималистский саундтрек, сводящийся к единственной песне, из которой было взято название фильма, добавляет этой трагедии изящества. Тонко заигрывая с жанровой эстетикой, Коте создает отличный зрелищный фильм. Но зрителю все же будет стоить труда развязать все завязанные в повествовании узлы.

На съемках своей следующей картины — «Остовы» (2009) — Дени Коте возвращается к той же пропорции документального и игрового начал, что ранее была найдена в «Северных штатах». С одной стороны, снимая на видео, режиссер делает картинку документальной, с другой — ограничивается исключительно статичными планами. Условность присутствия камеры, неизбежная в игровом кино, здесь уступает другому отношению: камера — один из объектов в окружающем пространстве. Герои свободны и, не стесняясь, общаются с человеком, стоящим за камерой. Так создается ощущение, что пространство фильма не ограничивается кадром. Все, что происходит за поставленным на штатив киноаппаратом и минует его объектив, — это тоже

фильм. Или тоже жизнь. Степень изощренности интерпретации полностью зависит от зрителя.

Коте использует не единожды испытанный, в частности Апхитчатпхонгом Вирасетакуном, прием — делит фильм на два блока. В первой части перед нами предстает главный герой, живущий посреди огромного кладбища автомобилей и занимающийся куплей-продажей запчастей. В схожей манере Лисандро Алонсо в своем дебютном фильме «Свобода» снимал один день из жизни аргентинского лесоруба. Но Дени Коте предпочитает реализм, а не присущий Алонсо сверхнатурализм, и к финалу вдруг приводит зрителя к абсурдистской притче.

И наконец последний фильм режиссера — «Кёрлинг» (2010) принес ему второй по счету приз за режиссуру в Локарно, а исполнителю главной роли Эмманюэлю Билодо — награду за лучшую мужскую роль. «Кёрлинг» — картина с вполне традиционной структурой, а бюджет составил сумму, почти равную той, что была затрачена на съемки его предыдущих четырех лент. «Кёрлинг» — еще одна история об огромной стране, не отличающейся густонаселенностью, о затерянных на ее просторах жителях — замкнутых, одиноких, обреченных на самовольное изгнание. Найдется место и для преследующего Коте образа матери — она и на сей раз окажется в психбольнице. Ее дочь двенадцати лет живет с отцом, который имеет не самые типичные взгляды на воспитание детей — не хочет отдавать дочь в школу, да и вообще куда бы то ни было ее отпускать, кроме стоящего на отшибе дома и, собственно, самого отшиба. Не самая изощренная ирония названия состоит в том, что герою Эмманюэля Билодо среди однообразно протекающей жизни самым будоражащим сознание занятием покажется кёрлинг. Как говорят, самый скучный спорт на свете. Актеры, исполняющие главные роли, — отец и дочь и за пределами съемочной площадки. Именно их нетипичные отношения в реальной жизни вдохновили режиссера и стали нервом сюжета картины. Однако отсутствие причудливого переплетения игровых/документальных черт, свойственных другим фильмам Коте, делает этот фильм довольно блеклым на их фоне.

Тем не менее отрадно, что картины режиссеров, которые влияют на судьбы кинематографа здесь и сейчас, добираются до российских экранов, что в нашей стране есть люди, которые помогают этому осуществляться, и — по крайней мере, хочется в это верить — все больше становится тех, кто хочет эти фильмы смотреть.

«Я тебя люблю», режиссеры Александр Расторгуев, Павел Костомаров

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Документальная ложь

Одним из самых громких экспериментов в отечественном документальном кино стал недавний проект Александра Расторгуева и Павла Костомарова «Я тебя люблю». Суть проекта, как ее представляют авторы, в следующем. В Ростове-на-Дону был проведен кастинг для отбора натурщиков. Потом натурщикам раздали видеокамеры, на которые они снимали свою повседневную жизнь. Вернее, подстраивали ее под те «задания», которые дали им режиссеры. Затем из отснятого материала был смонтирован фильм, в котором есть внятная фабула и элементы постановки: режиссеры досняли с героями те фрагменты, которых не хватало фильму.

Фильм немедленно был показан в Роттердаме, после чего с успехом демонстрируется в рамках клубных показов по всей России. Авторы активно участвуют в обсуждениях, шокируют журналистов и синефилов парадоксами, знакомят с натурщиками, декларируют новый уровень документальности.

В последнее десятилетие кинематограф мечется в поисках новой достоверности экранного произведения. Эту стадию он уже проходил дважды. Первый раз — в «расшифровке мира» у Дзиги Вертова, который быстро перешел от фиксации и монтажа к конструированию собственной реальности, и достоверность его фильмов становилась все ниже с каждым новым произведением. Второй раз — в послевоенный период. Нет нужды вновь рассказывать о «неореализме», «свободном кино», «прямом кино» и «синема-верите». Достаточно заметить, что именно тогда складывается концепция документализма как приема, то есть документального стиля в игровом, по сути, кино. Ныне — в третий раз — документализмом заболел весь киномир. Дискредитированная массовая культура (телевидение, по преимуществу) перестала свидетельствовать о действительности, и это свидетельство элитарная публика ищет в артхаусном кино. Майкл Мур и братья Дарденн в этом смысле — явления одного порядка.

Документализм в игровом кино уже довольно подробно исследован. Посмотрим повнимательнее на кино документальное. К концу 90-х в нем практиковалось несколько основных формальных методов.

Длительное наблюдение в традиции «прямого кино» подразумевало непрерывную съемку объектов без вмешательства автора в фиксируемую действительность. В погоне за моментами истины авторы тратили месяцы и даже годы. В подобных фильмах, как правило, нет интервью в привычном смысле, нет закадрового комментария, который интерпретировал бы изображение и таким образом управлял зрительским вниманием. Здесь режиссер, по выражению идеологов «прямого кино», как будто «умная муха на стене», которая наблюдает за происходящим, а ее никто не замечает. Фильмы, снятые этим

методом, пользуются особым уважением западной аудитории и представлены в России на фестивале «Флаэртиана».

«Синема-верите» тоже подразумевает наблюдение, но предполагает активное вмешательство автора в действительность. Он уже не притворяется мухой, он входит в кадр и становится действующим героем фильма. Автор открыто беседует с персонажами, акцентирует факт вторжения в их жизнь. Характерный пример такого кино — фильмы Майкла Мура. По словам основоположника «синема-верите» Жана Руша, «нужно снимать жизнь не как она есть, а как она спровоцирована».

«Внутреннее дело», режиссер Чарлз Фергюсон

«Личная документалистика» стала трендом с развитием видео. Это кино является специфической формой дневника. Автор — главный объект исследования. Он регистрирует свою жизнь на пленку, а потом пытается осмыслить ее у нас на глазах. Определенным образом смонтированные кадры подкреплены как бы дневниковыми записями, которые автор читает за кадром. Мы знаем этого человека не как персонаж (в случае с «синема-верите»), а как живого человека. Знаем его родных и друзей, мы «бывали» у него дома. Мы доверяем его размышлениям, как исповеди, которая вдруг прозвучала с экрана. В США основоположником этого кино является Росс Макэлви, у нас что-то подобное сделал Герц Франк во «Флэшбэке».

Наконец, есть фильмы-расследования, или исследования, построенные, как правило, на тех же принципах, что и телевизионные спецрепортажи. Здесь есть четко проводимая авторским закадровым комментарием линия, которая подкрепляется синхронными интервью и связующими их документальными съемками людей или событий, имеющих отношение к теме фильма. В этих картинах главное — тема, причем явного социально-политического звучания. Такие фильмы обычно претендуют на «Оскар» и получают его. В этом году это было «Внутреннее дело» Чарлза Фергюсона.

Каждое из этих направлений стремится доказать зрителю, что он имеет дело с достоверным изображением объективной действительности. Однако ясно также и то, что ни одно из направлений не отказывается от возможности манипулировать зрителем, настроившимся на доверие.

Метод длительного наблюдения развенчал его же изобретатель Роберт Флаэрти в 20-е годы. Легенды о том, как он проводил кастинги, заставлял персонажей жить в несвойственных им условиях, строил декорации, регулярно показывал героям только что заснятые с их участием отрывки фильма и т.п., дали повод некоторым исследователям вообще отказать Флаэрти в праве называть себя документалистом.

Метод «синема-верите» изначально представляет автора как персонаж, отличный от человека из толпы. Майкл Мур, конечно, не просто толстяк с улицы, который решил узнать всю правду о своей стране. О его откровенных фальсификациях в США потоком снимают фильмы.

Более всего подвержены фальсификациям «личные» документальные фильмы. Оказывается, нет ничего проще, чем придумать и заснять псевдодокументальный дневник. Примеров полно — от «Ведьмы из Блэр» до «Как я дружил в социальной сети». Чуть сложнее с расследованиями, но и здесь возмож-

ны варианты — вспомним «Первых на Луне» Алексея Федорченко. На Западе есть фальсификации еще более неожиданные. Например, «Смерть президента» Гэбриела Рэнджа (2006) расследует «совершенное» в 2007 году (!) убийство Джорджа Буша по тем же канонам, что и документальный фильм. Причем грань между провокационной стилизацией в духе Орсона Уэллса и подлинной документалистикой менее отчетлива.

Велик соблазн перестать делить кино на игровое и неигровое. Будем оценивать художественные достоинства, даже «художественную правду», а вопрос документальности уже не актуален. Станем говорить о том, что никакой реальности, кроме кинореальности, на экране быть не может. Нет жизни героев за пределами фильма. Нет вопроса о том, насколько объективно показана их жизнь. Нет ничего, кроме автора и его ви́дения, сформулированного специфическими средствами — фиксацией некоего пространства, которое раньше считалось несрежиссированным, а теперь про него вообще ничего не понятно. Такая крайняя позиция выгодна и теоретикам, и практикам документального кино. И все же остается нечто, заставляющее время от времени отказываться от нее. Бетонщица в «Трех песнях о Ленине» Вертова, несмотря на все интерпретации ее как символа, остается для нас живым, конкретным человеком, и ее синхронное интервью каждый раз шокирует нас своей непосредственностью.

«Хроника одного лета», режиссеры Эдгар Морен, Жан Руш

Таких примеров в документальном кино масса. Снова и снова мы вдруг беспредельно доверяем происходящему на экране, сознаем объективное существование происходящего, проникаемся сочувствием не к герою фильма, а к реальному человеку. В этом магия документального кино и его загадка.

Именно за этими моментами безграничной достоверности охотятся сегодня многие документалисты, и ее же ждут зрители. Достичь ее все труднее, потому что перечисленные выше способы фальсификации приучают реагировать на любые документальные находки, как на хитроумный ход, но не верить им. Документалисты ищут пограничные ситуации, снимают фильмы по нескольку лет, добиваются натурализма, а мы верим все меньше. Эстетика движения/фестиваля «Кинотеатр.doc» в России уже давно начала спотыкаться об усталость зрителя, его недоверие. Не стану я верить герою больше, если он инвалид или умирает на моих глазах со всеми физиологическими подробностями. Первоначально это вызывает шок, но ведь все это уже было просмотрено и обдумано давным-давно. Вендерс снял свою «Молнию над водой» больше тридцати лет назад, Якопетти пугал своим натурализмом и того раньше. Апологеты «сырой» реальности в документалистике снимают дерущихся и ширяющихся наркоманов, оргии подростков, всевозможные извращения и проституцию. Нам твердят, что показанное на экране — «правда», что «так живет вся Россия», что «за МКАД иначе не бывает», но нас это все меньше трогает. На фильмы «Кинотеатра.doc» и смежных в идейном отношении проектов ходят хорошо одетые молодые люди, которым любопытно наблюдать за зверями на экране, но, в общем, на этих зверей им глубоко плевать. Документальность здесь целиком перешла в условность, в язык, который можно интерпретировать.

У Расторгуева и Костомарова — та же погоня за достоверностью[1]. Они ощущают кризис документального кино, пытаются преодолеть его всевозможными способами. До какого-то момента это были все те же искания правды в социальных низах. «Дикий. Дикий пляж...» Расторгуева с его гротескными фигурами под палящим солнцем тем не менее считывался как полная абстракция. Даже приезд Путина на обезумевший курорт ничего не менял — в Путина тоже уже почти никто не верит. «Мать» Костомарова и Каттина находится в парадигме «Кинотеатра.doc» и тоже вызывает мало доверия и сочувствия. Наша чернуха в 90-е годы еще могла задать какие-то эмоции (и за рубежом тоже), а сегодня она стала скабрезным анекдотом, рассказанным в приличном обществе. Остановиться на этом означает погибнуть от тотального недоверия зрителя (конечно, подготовленного, а не простодушного мещанского) и нехватки творческих идей, так как в изображении социальных низов любые авторские усилия не приняты в нашей парадигме. Автор должен с благодарностью наблюдать, как перед ним человек утрачивает человечность, а потом вываливать это на экран.

«Первые на Луне», режиссер Алексей Федорченко

Костомаров и Расторгуев решили убрать автора и посмотреть, что получится. Возможно, тогда зритель поверит, ведь все будет снято самими героями — достовернее некуда. Зритель начинает смотреть «Я тебя люблю» и готов начать верить. Первые несколько минут, в прологе, ему показывают милиционера, который снимает на ручную камеру свою повседневную жизнь. Милиционер необычный, он верит в свое призвание стража порядка и относится к преступникам более чем гуманно. Достоверно? Почему бы нет? Может, это исключительный человек, как Шинов у Зеликина («Шинов и другие») или Коваленко у Франка, Бренча и Сажина («Без легенд»). Или он рисуется перед камерой намеренно, врет напропалую? Таких фильмов мы тоже видели немало. Но происходящее может считаться достоверным. А дальше происходит следующее: камеру крадут из машины несколько ребят и начинают снимать самих себя. Всё — на этом вера в происходящее заканчивается. Началось игровое кино в модном документальном стиле. И уже невозможно поверить ни одному слову персонажей. Никто не убедит меня в том, что это живые люди, которым можно сочувствовать больше, чем героям американских боевиков. Даже присутствие этих ребят на пресс-конференциях.

Костомаров и Расторгуев демонстративно не указывают в титрах автора сценария, но сценарий есть, я вижу, как организован фильм. Даже тот факт, что эстетически этот фильм мягче прежних работ Расторгуева (вместо группового полового акта только намек на него, старательно выстроенные постельные сцены, пародия на избиение алкоголика и т.п.), косвенно указывает на постановочность. Кому-то, может, еще не надоело сидеть и прикидывать,

[1] Об этом проекте см. тексты Зары Абдуллаевой: http://kinoart.ru/journal/i-love-you2.html, а также в материале, посвященном «круглому столу» на «Кинотавре»-2011: «Новые тихие». Режиссерская смена — смена картин мира. — «Искусство кино», 2011, № 8, с. 10—11.

какие отрывки фильма документальны, но зачем? С уходом авторов из фильма на время съемок ничего не изменилось, стало даже хуже. Где автор мог бы поймать такой кусок жизни, от которого случается прозрение, если не катарсис, там герои фильма с камерами в руках просто играют в жизнь, а потом им помогают доиграть ее до конца. Костомаров на обсуждении фильма говорил, что были проведены досъемки. Пусть так. Не в досъемках суть — к документальному кино этот фильм уже отношения не имеет.

Пока еще не ясно, как это объяснить, но эксперимент «Я тебя люблю» свидетельствует о том, что путь к правде через «сырую» реальность оказался тупиковым. Оттого, что режиссер вышел покурить и отдал камеру герою, не стало лучше и правдивее. Доверие к действительности на экране упало. Необъяснимо.

«Как я дружил в социальной сети», режиссеры Генри Джуст, Эриель Шульман

Хотя кажется, что Костомаров с Расторгуевым мало отличаются от Флаэрти в своем методе. Тот тоже использовал реконструкции, рассказывал историю, режиссировал поведение героя, показывал ему снятый материал. Но Нануку мы верим. Может, потому что Флаэрти не стремился наделить его индивидуальными чертами? Мы ничего не можем сказать о том, чем Нанук отличается от других эскимосов, не знаем, каковы его достоинства и недостатки. Нанук — это поэтический образ, мы соглашаемся с этим и все равно почему-то верим в Нанука, смеемся вместе с ним над арией из «Паяцев», напрягаемся, когда он пытается вытащить леску с чем-то огромным на другом ее конце... В чем же дело? Есть условность, но нет лжи? Если бы Флаэрти показал нам Нанука так же конкретно, как показаны сегодняшние социальные низы, в том числе герои «Я тебя люблю», мы разуверились бы, отвернулись от Нанука, восприняли его так же, как голливудский фильм на этнографическом материале? Ведь подобные фильмы пошли вдогонку за «Нануком», но их сегодня никто не вспомнит.

«Я тебя люблю», режиссеры Александр Расторгуев, Павел Костомаров

В фильмах второй половины XX века условности меньше, но мы все равно им верим. Реальна прошедшая концлагерь героиня «Хроники одного лета», хотя ее монолог мы слышим несинхронно. Реален Кеннеди в «Первичных выборах». И Катюша у Лисаковича тоже реальна. И постановочность здесь не имеет принципиального значения. Например, у Вернера Херцога в «Маленьком Дитере» ветеран Вьетнама вполне постановочно изображает то, как он попал в плен, переживает это в настоящем времени через реконструкцию событий.

В чем же дело? Технические средства совершенствуются, и фильмы можно снимать на малюсенькие камеры с изображением высокой четкости. Приучать героев к камере тоже не надо, потому что они живут в эпоху тотальной видеосъемки. Не нужно скрытой камеры, потому что им нечего скрывать. В этой показушности есть своя опасность. Костомаров сказал, что на кастинге для фильма они выбирали таких людей, которых не придется раскалы-

вать, которые готовы на откровенность. Но уже в 60-е годы документалисты знали, что именно «трудные» персонажи оказываются наиболее интересными, а «души нараспашку» легко скатываются в карикатуру. Но не это главное, пожалуй.

Документальное кино шло от свидетельства к проповеди, а потом обнаружило возможности для исповеди. Но свидетельство все равно оставалось важной его особенностью, с него все начиналось. Теперь такое впечатление, будто воздушный шар, ставший объемнее, мощнее, оторвался от корзины и потерялся в небе.

В новых фильмах есть исповеди, но фальшивые (или отдающие фальшью, что для зрителя одно и то же). Есть проповедь, но более завуалированная, чем в 30-е годы, когда голос за кадром подробно объяснял, что нужно рассмотреть в кадре. Так, чернуха последних лет настаивает на том, что только в негативной картинке и есть подлинность человеческого бытия, а остальное — от лукавого. Свидетельства — нет. Раньше хроникальность тянула кино назад, теперь она ему необходима, но взять ее неоткуда. Фильмы, снятые на телефон, на хоум-видео, снятые самими героями в любой форме, одинаково недостоверны.

На мой взгляд, заслуга Расторгуева и Костомарова (хотя они этого и не признают) в том, что они обозначили своим фильмом тупик. За этим тупиком может последовать смерть документального кино — люди перестанут ему доверять. Тот факт, что столичная молодежь еще способна доверять такому кино, свидетельствует разве что о тотальном невежестве, на которое не дай бог ориентироваться. В доверии такого зрителя есть опасность — страшнее мата с экрана или демонстрации половых органов в возбужденном состоянии. Но эту опасность — нравственного порядка — должны исследовать другие области человеческого знания. Для меня важнее сейчас отметить торжество «киножи», сменившей «киноправду». Можно видеть причину в пресловутом исчезновении автора из кино. В конце концов почему-то моменты высочайшего уровня контактов зрителя и экранного героя как реального человека наблюдаются именно в фильмах с авторским контролем, обозначенной позицией, активным отношением к происходящему. Флаэрти, Вертов, Руш, Дрю, Франк и другие сознают себя авторами, вторгаются в действительность, имея четко поставленные задачи, предлагают нам оказаться на их месте и встретиться с людьми, которых мы не знали прежде. Эти люди с экрана вошли в нашу жизнь, стали нашими друзьями, иногда оппонентами, но — живыми. Значит, путь можно искать в возвращении Автора. Или просто не врать — тоже вариант.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Хомо шутинг

«Я тебя люблю», режиссеры Александр Расторгуев, Павел Костомаров

Ответ на вопросы, которые ставятся в статье Сергея Сычева, зависит от того, что считать документальным фильмом и что считать документальным в самом фильме. Но общепризнанного определения документальности не существует.

С предельно педантичной точки зрения документальным признается лишь такой фильм, который удовлетворяет трем условиям, с разных сторон ограничивающим авторскую активность: 1) исключает воздействие его создателей и самой камеры на предкамерную реальность, то есть так называемые «квантовые» эффекты; 2) исключает любую форму монтажа, то есть снят непрерывно, с синхронной записью звука, неподвижной камерой, без трансфокатора и рапида; 3) исключает возможность вербальной авторской интерпретации снятого материала (допускаются лишь информация о месте и времени съемок, а также сведения о персонажах).

Поскольку роль автора в подобном фильме сводится к абсолютному минимуму — к выбору объекта и времени съемки, — можно сказать, что с этой позиции документальность равнозначна максимально полному отсутствию автора.

Идеальный образец такого кино — лента, извлеченная из камеры слежения. По очевидным причинам документальных в этом смысле фильмов очень немного, и они в подавляющем большинстве не представляют художественного интереса, а используются для информационных просмотров или как хроникальный материал для монтажных картин.

Остальные позиции допускают дозированное авторское вмешательство в предкамерную реальность и влияние камеры на поведение персонажей. Поэтому речь может идти не о жестком делении фильмов на игровые и документальные по принципу «или — или», а лишь о виде и степени документальности конкретного произведения.

При этом говорить о киножи с такой легкостью, с которой это делает Сергей Сычев, смешивая ложное и лживое, вербальное и визуальное, — некорректно. Необходимо различать ложное в смысле ошибочное и лживое, то есть заведомо ложное, а также понимать, что ложным или лживым, строго говоря, может быть высказывание, но не изображение. Ложной или лживой мо-

жет быть авторская интерпретация изображения, когда портрет Гегеля именуют портретом Гёте, когда повествование о чеченской войне сопровождается кадрами афганской, когда зэков, строящих железную дорогу, называют добровольцами, а постановочный кадр объявляют строго документальным. Ложь встречается почти исключительно в пропагандистском кино, где изображение, каким бы оно ни было, подчинено тенденциозному или лживому тексту, будь то текст титров, закадровый комментарий или речь ведущего в кадре.

Но даже на нижней границе, где располагаются инсценированные и пропитанные ложью фильмы, именуемые документальными, можно обнаружить косвенную документальность, поскольку кино, помимо того что хотели запечатлеть авторы, содержит то, чего они не могли не запечатлеть, — реалии окружающего мира, свою психологию и менталитет сформировавшей их эпохи. Для того, кто умеет смотреть и анализировать, «Боевые киносборники», выпуски «Вохеншау», «Ленин в 1918 году» и «Еврей Зюсс», «Триумф воли» и «Колыбельная» — документальные свидетельства несвободы, искривленного сознания и потаенного страха.

Если отказаться от неадекватного и категоричного деления фильмов на документальные и антидокументальные, возникает вопрос о том, что именно в данном произведении можно считать документальным и в каком смысле. Но надо понимать, что даже если этот вопрос будет решен в теории, он упрется в неразрешимую практическую проблему верификации. Ведь не существует простых необходимых и достаточных, как говорят математики, признаков, по которым зритель мог бы удостовериться, что виденный им эпизод не содержит, допустим, квантового эффекта. Как можно определить, кто находится в кадре — подлинные лица с ни о чем не говорящими именами и фамилиями или другие, выдающие себя за них? Если подделка выполнена грамотно, то без специального и весьма трудоемкого расследования (по сути — следствия) разоблачить ее нельзя. Хотя иногда неинсценированность можно доказать спекулятивно, посредством рассуждений, выявляющих незаинтересованность авторов в фальсификации реальности.

В то же время существуют простые достаточные (но не необходимые, то есть не обязательно присутствующие на экране) признаки недокументальности. Если в персонаже фильма, которого авторы назвали рабочим-фрезеровщиком, вы узнаете знакомого самодеятельного актера, перед вами несомненная липа. Или если известно, что фильм снимался одной камерой, а на экране вслед за кадром, в котором герой поворачивает за угол, следует кадр, в котором он выходит из-за того же угла, это инсценировка — если, конечно, оператор не умеет бегать со скоростью света или хотя бы звука.

Со своей стороны авторы фильма часто не могут гарантировать его документальность ничем, кроме имени и репутации, что, конечно, не мало, но и не очень много. Не могут, даже если поклянутся на Библии, что в их картине показана правда и только правда, ибо остается вероятность самообмана: этикетка товара, как заметил некогда Маркс, порой обманывает самого продавца.

Теперь обратимся к спорному предмету — фильму Александра Расторгуева и Павла Костомарова «Я тебя люблю». Важно, что авторы не скрывали от публики правила игры: еще до начала съемок стало известно, что они намерены раздать героям будущего фильма видеокамеры с условием запечатлеть самих себя в действительных, мысленно создаваемых или предлагаемых обстоятельствах. Но даже тот, кто не слышал авторских заявлений (если он, конечно, не полный простак), сообразит, что эпизод, в котором герои крадут камеру из милицейского автомобиля, является подчеркнуто постановочным, и не станет безоговорочно верить в то, что дальнейшее не инсценировано. Иными словами, авторы сознательно провоцируют сомнения в документальности происходящего на экране.

Попробуем разобраться с тем, что здесь документально и что нет. Лично мне кажется, что большая часть персонажей фильма способны сыграть лишь

самих себя. В этих эпизодах квантовый эффект заключается лишь в браваде перед камерой и воображаемыми зрителями, то есть в преувеличении реальных особенностей любовного поведения и бытовой речи. Это как слегка выпивший играет пьяного. При этом они, судя по отпечатанному на лицах уровню самосознания, не осознают, какое впечатление производят. О том же говорит и смеховая реакция аудитории на их душевные излияния, не то что приправленные матом, а матом выраженные. Так разве неправда, что для некоторых людей мат — единственный язык, которым они могут выразить свои

«Я тебя люблю»

чувства? Каковые, если абстрагироваться от языка выражения, не слишком отличны от чувств тех, кто умеет изъясняться без мата.

Другой вопрос, насколько глубоко, полно и адекватно герои фильма раскрываются в разговорах и монологах. Ответ: настолько, насколько люди вообще способны раскрыться в словах и насколько в потоке самосознания проглядывает сущность человека. Но более длительное общение с камерой позволило бы им проявиться и в поступках, дав нам возможность понять, как они соотносятся со словами.

При этом трудно согласиться, что персонажи фильма менее документальны (если в данном случае возможна степень), чем Нанук с Севера, — хотя бы потому, что он показан извне, а они, помимо этого, еще изнутри. Что же касается «моментов истины», об отсутствии которых пишет Сычев, то для меня моментом истины является ночной монолог девушки в автомобиле, даже если он целиком сыгран. Мое отношение к фильму Костомарова и Расторгуева определяется прежде всего тем, что авторы не выдают его за то, чем он не является, а предлагают посмотреть и при желании определить его вид и жанр. Перед нами эксперимент с заранее объявленными и соблюденными условиями, притом первый в своем роде в российском кино, и его результат подлежит интерпретации, а не навешиванию ярлыков или отрицанию, к которому склоняется Сычев в своей интересной, но слишком запальчивой статье.

Не приходится говорить ни о вымирании старых жанров, ни о смерти документального кино, ни даже о его кризисе. Старые жанры вовсе не исчезли, а продолжают с успехом воспроизводиться, наглядным примером чему служат хотя бы фильмы Майкла Мура. А новые создаются на новых территориях, не освоенных прежней документалистикой, — на территориях, на которых квантовый эффект входит в условия опыта.

Не стоит, по-моему, вести речь и об исчезновении автора в новой документалистике. Выше уже говорилось о том, что минимизация авторского присутствия — цель строго документального кино. «Смерть автора» и тому по-

добные хлесткие выражения в лучшем случае не более чем способ привлечь к проблеме внимание профанов. Авторство, как энергия, никуда не исчезает, а лишь меняет форму, и задача киноведения — не оповещать публику о смерти объекта исследования, а найти его.

Нечто подобное происходило в русской прозе 60—70-х годов XX века, когда авторитарно-монологическая авторская позиция, выражаемая в прямой авторской речи, вытеснялась демократической позицией, где несобственно прямая речь автора или вымышленного повествователя впитывала в себя голоса рефлексирующих персонажей, выражая тем самым их самосознание. И тогдашние критики потеряли автора из виду. Не умея вычленить его интенции из многоголосого повествовательного потока и отделить их от интенций персонажей, они порицали, скажем, Юрия Трифонова за размытость и неотчетливость авторской позиции, за то, что он прячется за персонажами, а по сути — за отход от монологизма и авторского диктата. Между тем автор вовсе не пропал и не растворился в персонажах, а лишь сменил позицию, выражая свои интенции уже не прямо, а опосредованно, путем сопоставления разных голосов или противоречивых высказываний одного персонажа, и предполагая повышенно активного читателя, способного к рефлексии и довольно тонким умственным операциям. В социальном плане это была трижды интеллигентская проза: написанная интеллигентами об интеллигенции и для интеллигенции.

Тот же процесс шел и в советской документалистике, где безличный авторский голос, он же голос власти, выражавший официальную позицию, сменился личным голосом режиссера в «Обыкновенном фашизме», а то и вовсе пропал, оставив место для рассказов героев и наблюдения за ними «привычной» камерой. Автор передал слово героям, а за собой оставил функцию их выбора, репрезентации определенных фрагментов их самосознания и, естественно, складывания этих кирпичиков в здание по своему проекту. А сейчас многоголосый документальный фильм стал форматом, канонической формой, в которую укладываются многочисленные фильмы-расследования и биографические фильмы и которая ничуть не мешает автору проводить свои интенции и показывать персонажи в их сущности, не совпадающей с самосознанием.

О новом изменении авторской позиции свидетельствовала этапная картина Виталия Манского с парадоксальным названием, соединившим, казалось бы, несоединимое: «Частные хроники. Монолог». Фрагменты немых домашних кинопленок, запечатлевших частную жизнь множества людей, были смонтированы так, что стали иллюстрациями к автобиографическому рассказу одного вымышленного персонажа, голос которого, однако, был голосом целого советского поколения, родившегося в символическом 1961 году и символически погибшего вместе с «Адмиралом Нахимовым». С одной стороны — авторское насилие над материалом, приписывающее безымянным документально снятым людям чужие имена и подчиняющее их изображения нуждам рассказа. С другой — беспощадно правдивый рассказ о поколении, сравнимый только с «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса.

Костомаров и Расторгуев вслед за словом передали героям зрение: отказались от собственного глаза и позволили им не только говорить перед камерой и в присутствии камеры, но и снимать себя, а дальше взяли эти квазидневниковые фрагменты и смонтировали по своему усмотрению, получив существенный авторский «избыток», не входящий в сферу самосознания персонажей — аудиовизуальную социопсихологическую характеристику определенного слоя городской молодежи. Включающую, кстати, ту степень остранения, которая позволяет нам иногда чувствовать себя посетителями в зоопарке. Тем самым они предложили новую форму фильма (не важно, документального или игрового), сходную с литературной романной формой, в которой нет единого повествователя, а голос одного героя сменяется голосом другого (см. «Шум и ярость» Фолкнера или «Долгое прощание» Трифонова).

И последнее. Принципиальный момент заключается в том, что поведение героев, которое с определенной точки зрения воспринимается как неестественное, в то же время является естественным поведением владельцев видеокамер. Нельзя же забывать, что вертовский «человек с киноаппаратом» был исключением в массе людей без киноаппаратов. Когда видеокамеры стали общедоступны, произошла «антропологическая революция»: появился новый вид homo sapiens — homo shooting, или «человек снимающий видеокамерой», которая стала таким же естественным его придатком, как револьвер у героя вестерна или мобильник у героя современного фильма, и которая дала ему возможность фиксировать то, что в силу понятных причин практически недосягаемо для киноаппарата. Естественно, что кинематограф отвечает на этот вызов дальнейшей эволюцией.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

В поисках новой документальности

НА СМЕРТЬ ГЕРОЯ

Мне кажется, все дело в том, что Александром Расторгуевым и Павлом Костомаровым овладела типичная в последнее время документалистская истерия.

Я знаю как минимум трех крупных российских режиссеров-документалистов, которые в каждом пятом документальном фильме невротически усматривают игровое кино. При этом я, тоже не вчера начавшая документальным кино интересоваться, не только не замечаю очевидных для них примет «игровизма», но и вообще не придаю этому значения. Мне все равно, просил ли автор тех, кого он снимает, что-то там изобразить, или послушно следовал за их жизнью. Мне безразлично и то, чему он следовал послушно, — жизни

«Я тебя люблю»

того, кто в кадре, или заранее написанному сценарию. Я давно смирилась с заведомой неправдой (или неизбежной неполнотой правды) любого повествования — визуального или вербального. Про это снят «Гражданин Кейн» — и хватит об этом. Я заключила с автором, в смерть которого в кино не верю, такую конвенцию — что он считает документальным кино, то я и смотрю как документальное. И поэтому у меня лично — в отличие от автора «Документальной лжи» — претензий к киноавторам никаких.

А Расторгуев с Костомаровым, видимо, из тех, кто категорически не хочет смириться с изначальной, «от-природной» субъективностью документального кино. Им противно осознавать (и противно их взыскующим истины натурам), что при визуальной трансляции с виду объективной физической реальности окончательная объективность в ее изображении категорически недостижима. Хроникер, уж извините за общее место, держит камеру так, как считает нужным или как ему сподручно, — и вот уже ракурс отражает только его взгляд на вещи. Да и камера в супермаркете установлена под углом, удобным для наблюдения за покупателями, так что даже она, бездушная, необъективна. И, что хуже всего, она особенно — поскольку установлена предубежденной рукой, рукой того, кто всех без исключения посетителей подозревает в намерении тырить с полок.

Словом, кино, которое называет себя документальным, призвано говорить правду и ничего кроме правды, делать этого не может — теперь этот вопрос исследован всесторонне, на грабли заведомой необъективности «наступлено» неоднократно, и вывод очевиден.

Но именно поэтому и смерть автора в кино невозможна: ракурс взгляда камеры — это вам не вербальное творчество, когда «говорит не автор, а язык как таковой» (Ролан Барт). Тут точно «говорит и показывает» автор.

И как результат: вместо того чтобы врать непроизвольно, в силу природы документального кино, Расторгуев с Костомаровым решили врать осмысленно.

Это только видимость, что они отдали камеру в руки своих персонажей, чтобы достичь повествования от первого лица и умереть в нем как авторы. Они просто решили снять с себя ответственность за онтологическую лживость всех снимающих аппаратов и переложить ее на плечи тех, кто в кадре. И теперь называют этот метод *сверхдокументальным* и утверждают, что внятность убивает достоверность.

Но при этом чувствующие свою первородную лживость режиссеры зачем-то давали своим действующим лицам какие-то задания, доснимали (не знаю только, чьими руками — собственными или персонажей) что-то недостающее... И все-таки вытянули утомительно путаную, но более или менее читаемую за «достоверностью» историю про три варианта жизненного выбора трех вступающих в жизнь молодых мужчин. Причем историю с моралью: в ней циник-сердцеед оказывается уязвлен в самое самонадеянное мачистское сердце, авантюрист проходит путь воспитания чувств и выбирает верность долгу, филистер остается верен рутинной сытости...

Я почему-то подозреваю, что Сергея Сычева (как и меня) в «Я тебя люблю» раздражает не «сверхдокументальность» проекта, отдающая псевдодокументальностью, а вот эта мешанина, которую умершие в персонажах авторы называют достоверностью. И я согласна с ним — мне тоже тут не хватает именно что автора — того, кто смотрит. И мне безразлично, кто он по «должностному расписанию», на какой он «ставке сидит» — режиссера или персонажа. Документальным кино делает, по-моему, один фактор — насколько уникально то, что снято. Будь то ситуация, реакция персонажа или полет птицы. Документальное кино — это когда то, что снято, больше не случится, никогда не повторится и что никто другой, кроме снимающего вот сейчас, не снимет, не увидит, не заметит, не рассмотрит. Только он-то и важен — снимающий. В этом смысле документальность для меня синоним таланта, личностной неповторимости. А в проекте «Я тебя люблю» таланта нет. Проблема тут в зоне индивидуальных способностей и индивидуального вдохновения, а совсем не метода. Можно сколько угодно морочить граждан сверхдокументальностью, особым доверием к герою, отсутствием дистанции между снимающим и снимаемым, но те, кто все это снял, — люди без огонька. И потому я вижу за распиаренной по киноклубам и киноквартирникам сверхдокументальностью одну нечленораздельную мешанину, бормотание тех, кто лишен собственного взгляда. И мне примитивно жалко, что двое способных людей отдали камеру этому коллективному «человеку толпы». И наступила уже не смерть автора, а смерть героя.

Именно это делает «Я тебя люблю» не то чтобы документальной ложью, а экспериментом по возвышению ничтожного. Потому что ведь и правда: отдельное обаяние документалистики в том, что герои ее живут на самом деле, существуют физически вот в этих самых снятых обстоятельствах, но при этом герой все-таки должен стоить съемки. Должен что-то значить.

...Александр Расторгуев сейчас, говорят, работает над так называемым making-of (по-нашему — фильмом о фильме) проекта Федора Бондарчука «Сталинград». Разработка богатейших месторождений лжи осмысленной таким образом продолжается.

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Конкурс свободной мысли

«Счастливые люди: год в тайге», режиссер Дмитрий Васюков

Самая рейтинговая программа ММКФ «Свободная мысль» с нынешнего года дополнена конкурсной программой документального кино. Ясно, что такой конкурс на фестивале класса «А» необходим. К тому же в Москве международных смотров такого уровня пока нет — во всяком случае, «Артдокфест» еще не разросся до интернационального масштаба. Питерское «Послание к человеку» — фестиваль, который должен был бы заниматься неигровым кино, в последние годы выживает с трудом, так что и там документальное кино не является статусным событием. Элитарная «Флаэртиана» в Перми — уже международный бренд, но фестиваль слишком удален от центра. Словом, конкурс доккино на Московском международном нужен, и теперь он есть.

Проблема лишь в том, как этот конкурс формировать. В этом году подборка из семи фильмов — явно пробная. Кажется, Пауль Фейерабенд, философ-парадоксалист, писал, что следует использовать ту теорию, в которой больше всего противоречий. Противоречия порождают новые теории, каковые не только преодолевают прежние ошибки, но и двигают науку вперед. Есть ощущение, что конкурс создавался по сходному принципу: слишком много странностей, которые — хочется верить — гарантируют в будущем году нечто невероятное.

Первая странность заключается в отсутствие каких бы то ни было различий между концепциями конкурса и внеконкурсной «Свободной мысли», куда, как известно, приглашаются фильмы, которые либо получили премии и призы на главных мировых фестивалях, либо стали хитами проката. При всей сомнительности такой концепции в плане художественности она позволяет минимизировать вкусовые пристрастия отборщиков и представить зрителю самые громкие события в мировой документалистике. Страна у нас темная,

зарубежного неигрового кино днем с огнем не сыщешь, так что просветительская миссия программы очевидна. Благодаря ей те, кто не имеет возможности ежегодно посещать Амстердам, Лейпциг или Краков, не говоря уже о «Санденсе», открыли для себя за последние несколько лет целый ряд крупных документалистов и замечательных артефактов. А новая телепрограмма «Смотрим, обсуждаем» на канале «Культура», показывающая в эфире фильмы из «Свободной мысли», приобщает к шедеврам документального кино многомиллионную аудиторию.

От конкурсной программы доккино мы ожидали чего-то «эдакого». Здесь можно и даже нужно было позволить разгуляться личным вкусам отборщиков:

«Чешский мир», режиссеры Вит Клусак, Филип Ремунда

ведь панорама, ориентированная на классический дискурс, — рядом, в соседнем зале. Но, похоже, авторы конкурсного показа, не мудрствуя лукаво, концепцию «Свободной мысли» экстраполировали на конкурс. В результате чего возникло ощущение, что от «Свободной мысли» отрезали кусок и назвали его конкурсом. Здесь было всего по чуть-чуть: чуть-чуть экспериментального кино, чуть-чуть классического документального, чуть-чуть телевизионной, почти форматной документалистики и — на сладкое — громкое имя Вернера Херцога в качестве соавтора картины «Счастливые люди: год в тайге».

Не берусь уточнять, насколько общее разочарование от конкурса связано с ощущениями от «Счастливых людей...», но какая-то связь, безусловно, есть. Этот фильм снимался Дмитрием Васюковым как сериал и, судя по материалу, предполагался обычным этнографическим продуктом в стиле «Нэшнл Джеографик». Быт обитателей тайги, которые представлены обобщенными фигурами в круговороте суровой зимы. Несколько синхронных интервью, общие планы и завораживающие для иностранцев картины русской зимы, бездорожья и первобытности в сочетании с немногими достижениями цивилизации типа снеговых мотоциклов. За кадром голос Вернера Херцога, который изо всех сил пытается одухотворить материал. Сам Херцог, если бы это был его фильм, снимал бы чудаков, которые получают кайф от северного экстрима и даже в тайге норовят забраться поглубже, чтобы вообще никого, кроме своей собаки, не видеть. Но автор фильма Васюков снимал кино на экспорт, ему личности не интересны, как бы Херцог на их счет ни фантазировал. Закадровый монолог мэтра и перемонтированный из сериала фильм существуют раздельно, и хочется поскорее сбежать с «Года в тайге» на внеконкурсный фильм Херцога «Пещера забытых снов», где автор впервые для себя пробует 3D-технологии в ки-

нематографе. Если бы этот фильм был в конкурсе, было бы совсем другое ощущение, а так остается чувство, что нас поманили — и обманули.

То же самое и с простеньким синема верите расследованием «Чешский мир» о плохих американцах, пытающихся построить в чешской глубинке военную базу, и симпатичным, но все же телевизионным фильмом «Сенна», биографией умершего молодым гонщика. Чего-то существенного не хватает, чтобы поверить в самодостаточность конкурса. Как и в случае с игровым ки-

«Сенна», режиссер Азиф Кападиа

но на ММКФ: конкурс является дополнением к гораздо более сильным внеконкурсным программам. Посмотреть можно, но не без снисходительности, потому что рядом показывают «взрослое» кино, а тут так, баловство.

Скажем, был в конкурсе фильм «Вечерняя страна» Николауса Гейрхальтера — сильный, экспериментальный трип по ночной Европе. Разительно отличаются картины ночной жизни — по движению в кадре, по крупности, по цвету. Объединяют их атмосфера и строгая композиция кадра, в которой авторы стараются по возможности добиться полной симметрии изображения. Но не могут, при всем желании, вышеназванные работы сравниться — по эмоциональному и эстетическому воздействию — с фильмом «В бесконечность» Михаэля Мадсена из «Свободной мысли».

Фильм, пожалуй, один из самых ярких в этом году. Повод такой: в Финляндии строят хранилище для ядерных отходов. Их замуруют в скале, после чего вход запломбируют на сто тысяч лет (!) Строительство будет продолжаться еще сто лет, и есть время подумать над тем, как сделать склад максимально безопасным.

На фоне бесконечно красивых тревеллингов и статичных планов большой стройки автор пытается понять, возможно ли это — думать на сто тысяч лет вперед? Срок немыслимый, дикий, никто не знает, что будет даже в ближайшие годы, а тут перед нами тайник, в сравнении с которым якобы отравленный воздух египетских пирамид — пустяки. В сравнении с гигантским сроком существования европейской цивилизации все мелко и быстротечно, поэтому автор постоянно использует один и тот же образ. В темноте пещеры он делает стендап, который длится ровно столько, сколько горит спичка в руке говорящего. Огонек вспыхивает, проходит небольшое расстояние и исчезает навсегда. Была темнота, наше прошлое, от которого остались таинственные развалины и загадочные артефакты, и будет темнота — будущее, о котором мы ничего не можем сказать наверняка. Необычные и жутковатые получаются ин-

тервью. Режиссер спрашивает у специалистов, как они собираются охранить человечество от опасного тайника. Те отвечают, что они ищут финансирование, разрабатывают проекты, одним словом, работают. На вопросы о тысячелетиях отвечают как бы с неохотой, потому что гадание на кофейной гуще не входит в график деловых людей. Еще не решено, то ли делать тайник совсем скрытым, чтобы никто не нашел, то ли, наоборот, передавать о нем информацию из поколения в поколение. В любом случае тайник будет перена-

«Вечерняя страна», режиссер Николаус Гейрхальтер

сыщен предостерегающими символами, которые обязательно поймут те несчастные, которые вдруг захотят вскрыть пломбу.

Мадсен слушает ученых, но все пристальнее всматривается в темноту бесконечности. Его взгляд скользит по прямым линиям коридоров, которые однажды скроют контейнеры со смертоносными стержнями. Ведь совершенно неясно, что ожидает Землю в будущем. Возможно, исчезнет не только европейская цивилизация, но и современное человечество, а на смену ему придет какое-то другое, новое человечество, которое со старым будет роднить разве что чувство любопытства. А мы посылаем привет из прошлого, полагая, что такой способ — наилучший из возможных. Спички в руке Мадсена горят одна за другой, и зритель погружается в то состояние, которое испытывает автор фильма, — глубокое беспокойство на краю бездны, где он, зритель, мысленно оказался вместе с автором.

Монументальность съемок и как бы незаконченные синхронные интервью придают фильму дополнительную эпичность, не часто встречающуюся в документальном кино. Как правило, увлеченные материалом окружающей действительности режиссеры говорят о том, что видят перед собой, мыслят очень конкретно. Это приводит не только к исчезновению художественного образа из современной документалистики, но и к сужению перспективы мышления. Мадсен своим рефлексивным рывком преодолевает притяжение материала, что сказывается не только на содержании, но и на формальной стороне кинопроизведения. Свой фильм Мадсен понимает как послание не в бесконечность, как у нас перевели — «Into Eternity», а в Вечность, поэтому в фильме много рефлексии, и сомнений, и прямых призывов к потомкам: «Не трогайте! Опасно!»

Было бы ошибкой свести этот фильм к модной экологической проблематике. «В бесконечность» — это образец кинематографического мастерства и свидетельство человеческой зрелости художника Михаэля Мадсена.

МАЙКЛ АПТЕД:

«Брось вызов самому себе»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Майкл Аптед

Председатель неигрового жюри ММКФ Майкл Аптед — не только автор знаменитого документального сериала Up, ставшего основой для фильма Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР». В его фильмографии можно обнаружить третью серию «Хроник Нарнии», «И целого мира мало» из «Бондианы», малобюджетные игровые фильмы и рекламные ролики.

Сергей Сычев. В России вы известны в основном как автор и продюсер сериала Up Series. Снятые Сергеем Мирошниченко в рамках этого проекта серии «Рожденные в СССР» стали настоящим хитом. Идея проекта снимать одну и ту же группу людей каждые семь лет кажется довольно радикальной и трудновыполнимой. Да еще в международном масштабе. Вы сразу задумали его глобальным?

Майкл Аптед. Когда мы показали британский фильм «28 лет» в США, нам показалось, что зрители его поняли очень правильно. Тогда мы подумали, что идея вполне универсальна и нет смысла оставаться лишь в границах Англии. Так что мы решили укрупнить масштаб. Нашли режиссеров в США, ЮАР и России, чтобы проверить, способна ли наша концепция выдержать этот марафон и проложить себе дорогу в будущее. К тому же фильмы снимаются параллельно, и мы можем наблюдать, как общество в разных странах решает актуальные проблемы современности, насколько эти решения похожи и насколько различны.

Сергей Сычев. Наверняка версии в разных странах несколько отличаются по своему духу.

Майкл Аптед. Мне очень нравятся все версии, а та, которую создал Сергей, особенно. Великолепная режиссура. Но фильмы, действительно, совершенно разные. Например, мой фильм посвящен исчезновению классовой системы в Великобритании. В связи с этим происходят серьезные социальные изменения, больше внимания уделяется личности. Русский фильм связан с крупным политическим событием — развалом СССР. В этот момент мы решили начать снимать, и Сергей не случайно набирал детей из разных мест Союза, то есть отбор был по географическому принципу. Американский вариант был связан с изменением расовой обстановки. Например, испанизацией Калифорнии или изменением ситуации в крупных городах и сельской местности. Как видите, сама основа у фильмов разная. Когда я делал свою первую картину серии Up, я никак не предполагал, что этот проект настолько затянется. Хотя он изначально рассчитывался на долгий срок, что определило драматургию. Кроме того, свой отпечаток всякий раз накладывает и индивидуальность режиссера.

Сергей Сычев. В других странах вы серию Up планируете внедрять?

Майкл Аптед. Мы бы с удовольствием, но где найти финансирование? Я думаю реализовать подобные проекты в Германии и Японии, но не уверен, что они смогут выжить. Вроде бы в Англии снимают детей, родившихся в 2000 году, но подробностей я не знаю.

Сергей Сычев. Снимать 56 Up будете?[1]

Майкл Аптед. Да, этой осенью. В 2012 году фильм будет показан в Англии.

Сергей Сычев. Когда вы искали российского режиссера, вы, наверное, ознакомились с нашей документалистикой. Следите ли вы за ней с тех пор?

Майкл Аптед. Видите ли, я живу в США, и у меня нет такой возможности. С Сергеем мы встретились в 1989 году, мне очень понравилась идея его фильма, мы стали работать. Тогда было ощущение, что может начаться гражданская война и мы будем свидетелями того, как она отразится на героях.

Сергей Сычев. Мы привыкли к тому, что документалист, если приходит в игровое кино, снимает артхаус. Вы же делаете блокбастеры. Как вам это удается?

Майкл Аптед. Я очень разное кино делаю. У меня еще есть малобюджетное игровое кино, проекты для телевидения, рекламные ролики. Я не то чтобы упертый документалист. Мне просто нравится заниматься разным кино, качать разные мускулы. Это помогает мне понимать, как работать дальше. Я в кино уже около пятидесяти лет, так что нужно быть в форме. Это ужасно — усесться в кресло и сказать себе, что ты уже все умеешь. «Брось себе вызов» — вот мое правило.

Сергей Сычев. Вы доказали, что владеете компьютерными спецэффектами. Вам они интереснее, чем работа с реальным материалом?

Майкл Аптед. Меня всегда интересуют истории, связанные с человеком. Технологии я рассматриваю в качестве инструмента. Этот инструмент надо знать, понимать, что с его помощью можно сделать. Но, конечно, не полагаться только на него.

Сергей Сычев. Большая часть ваших документальных работ сделана по заказу ТВ. Почему вы считаете телевидение основной площадкой?

Майкл Аптед. Потому что чаще всего телевизионщики — единственные люди, которые соглашаются финансировать документальное кино. Так и в Англии, и в США. Независимого инвестора найти очень сложно, потому что на кинотеатральном прокате денег не заработаешь. Если ты не Майкл Мур, конечно. Мои документальные фильмы в США сначала идут в кино, но потом все равно оседают на ТВ, потому что только там платят нормальные деньги. Простой финансовый факт.

---

[1] 56 Up — это продолжение сериала Up, в котором Аптед возвращается к своим героям, жителям Великобритании, каждые семь лет. Цифры в начале названия — это возраст героев. Последняя вышедшая на сегодня серия — 49 Up была показана на Московском МКФ.

Сергей Сычев. Как член Гильдии режиссеров США вы предпринимаете какие-то попытки облегчить труд документалистов?

Майкл Аптед. Мы больше занимаемся юридическими вопросами, чтобы защитить права наших членов, в том числе документалистов. Мы не фонд и не можем искать деньги на фильмы. Не можем устраивать людей на выгодную работу.

Сериал Up, режиссер Майкл Аптед

Сергей Сычев. Сейчас в Россию часто везут документальное кино об американской жизни. Но есть ли что-то, чего американские документалисты стараются не касаться?

Майкл Аптед. Мне кажется, одним из основных пробелов является отсутствие в американском прокате документальных фильмов о других странах. Американцы, получается, знают только о том, как живут в США, но не подозревают, что происходит на другом конце света, в той же Европе. И им наверняка интересно было бы об этом узнать, если бы им предоставили такую возможность, тем более что каналы для этого есть. Но пока этого не происходит, и Европа знает о США гораздо больше, чем США о Европе.

Сергей Сычев. Стивен Фрирз как-то сказал, упомянув и вас, что все английские режиссеры однажды уезжают в Голливуд. Что тянет их туда, и остаются ли они англичанами?

Майкл Аптед. С Фрирзом мы вместе в колледже учились, кстати. В США очень много разнообразной работы. Мы туда едем не столько для того, чтобы снимать высокобюджетные проекты, сколько для того, чтобы работать в более развитой киноиндустрии. Лично я туда поехал, чтобы снимать нормальное коммерческое кино, которое люди смотрят в кинотеатре, а не по телевизору. Америка мне предоставила все возможности для создания разных типов кино. Но таких, как я, которые приехали и остались, не так много. Большинство британцев работают в США по договору, а потом возвращаются домой. Я вырос на новаторском европейском кино 60-х, а потом был потрясен американскими картинами 70-х и понял, что Америка — очень интересное место для работы. И там много людей, которые смотрят фильмы, что тоже очень важно. Есть аудитория. Английские режиссеры хорошо знают язык, но они

при этом все равно чужаки. Отсюда их сильная сторона — они видят перспективу, у них свежий взгляд, и сторона слабая — они не могут достичь глубины проникновения в материал.

Сергей Сычев. Так много разных картин... Какая из них для вас самая дорогая?

Майкл Аптед. Самый важный — это, конечно, сериал Up. Не потому, что его

«Рожденные в СССР. Семилетние», режиссер Сергей Мирошниченко

много людей посмотрели, а потому, что я занимаюсь им в течение всей моей профессиональной жизни. Этот сериал в некоторой степени повлиял на развитие документального кино. Второй фильм — это «Дочь шахтера» (1980, Coal Miner's Daughter), мой первый американский фильм. У него были кассовый успех и положительная критика. Он показал мне, что я кое на что способен. Я очень горжусь этим фильмом.

Сергей Сычев. Ваш фильм «Мгновение ока» (Blink) участвовал в ММКФ два десятилетия назад. Как, на ваш взгляд, изменился фестиваль с тех пор?

Майкл Аптед. Вы знаете, я только вчера узнал, что мой фильм был в конкурсе этого фестиваля! Забавно, что мне об этом не сообщили. Но вот что мне бросается в глаза — это отсутствие англоцентричности на этом фестивале. Много фильмов из Европы, но не на английском. А вообще я не раз бывал в России, правда, не в Москве на фестивале — больше в Санкт-Петербурге, где я снимал Бориса Гребенщикова.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Вход через колючую проволоку

Декрет № 1 «О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» гласит:
Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма — революционного искусства молодости, — объявляем:
1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.
2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.
3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.
Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминовать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов.
Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку — мелодии, грохот, шум — прекрасных композиторов всюду.
Пусть улицы будут праздником искусства для всех.

Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, А.Каменский

Время завоевания славы только ради того, чтобы прославиться, прошло. Произведение искусства, основанное исключительно на желании быть знаменитым, никогда не сделает тебя знаменитым. Любая известность — это следствие создания чего-либо, что значит что-либо. Вы же не идете в ресторан и не заказываете еду лишь потому, что хотите иметь дерьмо.

Бэнкси, 2006

Стрит-арт - относительно новое слово для обозначения устоявшегося явления, описание которого затруднено из-за врожденной двойственности: социальное здесь неразрывно соединено с художественным.

Отсюда и вопросы постоянного свойства: где грань, отделяющая вандализм от искусства, сохраняет ли стрит-арт свою маргинальную энергию, как только оказывается на стенах галереи или, как вариант, создается на улице с разрешения муниципалитета (владельца недвижимости)?

Уже с первоначальным термином ситуация несколько затруднительная: граффити — специальное определение, имевшее хождение преимущественно в среде историков искусства, — неожиданно вырвалось в социум, резко расширив поле означаемых.

В строго научном смысле, граффити (*от итал.* graffare — царапать) задолго до изобретения распылителей краски называли надписи или рисунки, процарапанные или написанные в любую эпоху на любых поверхностях — от наскальных изображений до стен современных зданий. Лишь в последнюю треть XX века граффити стали определяться как отдельный жанр несанкционированного живописно-графического изображения.

После войны жанр текстуальных граффити достиг содержательного пика в ныне хрестоматийных изречениях повстанцев мая 1968 года. Носителями знаменитых максим «Скука контрреволюционна», «Вся власть воображению!», «Под этой мостовой находится пляж», «Сюрреализм жив!» или «Будьте реалистами, требуйте невозможного!» были улицы и мостовые Парижа. Более того, человек, пишущий на стене (на двери, на автомобиле), обычен для фильмов «новой волны», в частности, у Годара («Мужское — Женское», «Маленький солдат», «1+1») и Трюффо («Жюль и Джим»).

Между кинематографом и граффити сразу установились близкие отношения. Процесс в уличном «бомбинге» не менее важен, чем результат: постоянный конфликт с законом, адреналин ночных вылазок, цеховая гордость, неотделимая от острейшей конкуренции, обязательное видео- и фотодокументирование, специфика ремесла и жаргон — материал для экрана более чем благодатный. Граффитчиков снимали много и охотно, но об изменениях в уличном искусстве наиболее объемно свидетельствуют два условно неигровых фильма: американские «Войны стилей» (режиссеры Генри Челфант, Тони Силвер, 1984) и британский «Выход через сувенирную лавку»[1] (Бэнкси, 2010).

Сейчас трудно в это поверить, но еще в 1960-х граффити в привычном нам виде в том же Нью-Йорке отсутствовали. Свои знаки на стенах оставляли фанаты рок-групп либо уличные банды, чтобы отметить подконтрольные районы. Также в латино- и афро-американских районах бытовали росписи в наивном стиле на злободневные для общины темы.

Первым граффитистом как таковым стал подросток, грек по происхождению, — Таки (диминутив от полного имени — Деметриус). Его история — хрестоматийное воплощение тезиса о пятнадцати минутах славы. Деметриус жил в Нью-Йорке на 183-й улице в районе Вашингтон-Хайтс, путешествовал по городу, работая курьером. Летом 1968 года он услышал от друга, что парень в соседнем квартале написал на нескольких стенах свое имя и номер улицы:

[1] В «ИК» — «Выход через магазин подарков». См.: Дондурей Т. Life is beautiful. — «Искусство кино», 2010, № 3.

«Выход через сувенирную лавку», режиссер Бэнкси

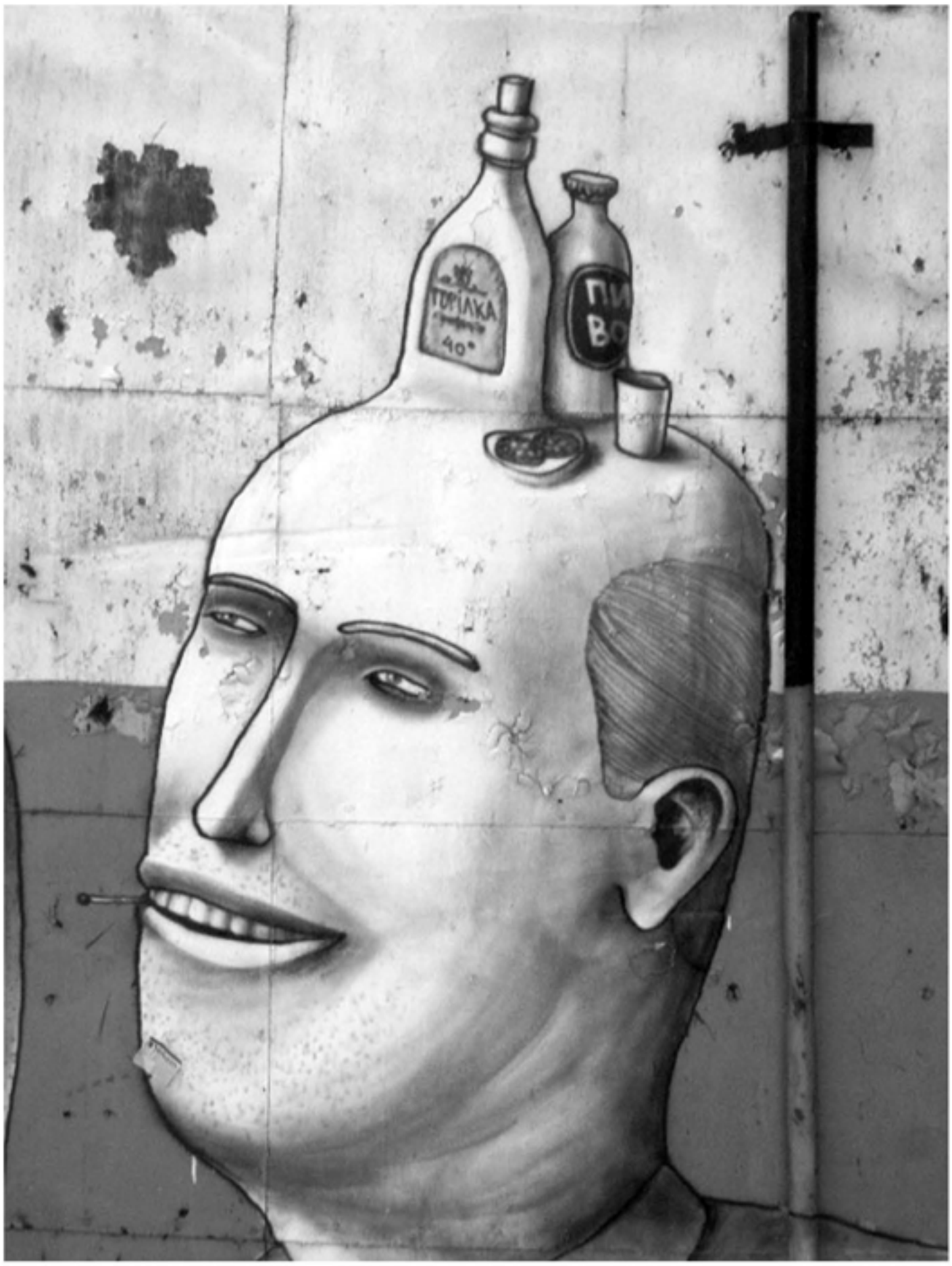
Хулио 204. Деметриус счел это забавным, и никнейм Таки 183 появился на вагонах метро и автобусах, на стенах от Нью-Джерси до аэропорта Кеннеди. На такую стратегию охвата города первого «бомбера» вдохновили предвыборные плакаты. Таки сделал то, о чем до него никто не додумался: вынес тег (подпись) за пределы своего района.

Один из тегов привлек внимание журналистов, и 21 июля 1971 года в «Нью-Йорк таймс» появилась статья *«Taki 183» Spawns Pen Pals.* Достаточно

Фестиваль «Муралиссимо» в Киеве

было этого толчка, чтобы в городе произошел настоящий визуальный взрыв. Сначала подражатели брали себе никнеймы (псевдонимы) по схожему образчику: Papo 184, Junior 161, Cay 161, Eva 62, Barbara 62, Joe 136, EEL 159, LEO 136, YANK 135. Первые граффити выглядели однотипно: короткий никнейм из букв и цифр с простейшими пикториальными элементами: звездочками, кружочками и стрелками. Уже в 1972-м некто Stitch пишет во весь забор. В 1973—1974 годах формируются основные шрифты и собственный жаргон, который частично переняли и постсоветские граффитисты: райтинг (от английского writ-

ing) — это, собственно, процесс писания тегов, соответственно, райтер — граффитчик; бомбинг, теггинг — более узкие определения райтинга, незаконная роспись (райтинг может быть и легальным); той (от английского toy — игрушка, безделка) — новичок, неумелый или бездарный райтер; блэкбук, скетчбук — блокнот, где райтер рисует эскизы будущих работ; холкар (whole car — весь вагон) — полностью расписанный одним райтером или группой райтеров вагон; холтрейн (whole train — весь поезд) — граффитизация целого по-



Фестиваль «Муралиссимо» в Киеве

езда, персонажи — герои более или менее сложных граффити; баббл и вайлд-стайл — основные шрифты, первый — пузыреобразные, комиксные буквы, второй — практически нечитаемое переплетение букв, символов и стрелок — виртуозность выполнения указывает на мастерство райтера.

Значимость граффити придала параллельно расцветшая субкультура хип-хопа, в котором искусство бомбинга признается важнейшим наряду с рэпом и брейк-дансом. В 1970-х Нью-Йорк поделили уличные «артели» брейкеров, не только устраивавшие танцевально-музыкальные «битвы» на перекрест-

ках и дискотеках, но и расписывавшие подконтрольные районы на манер криминальных групп. Разгорелись показанные Челфантом и Силвером «войны стилей». Подростки рисовали и писали везде, где могли, но наиболее пригодной средой для бомбинга стала подземка. Сабвей сделал граффити всемирной сенсацией.

Нью-Йорк пронизан линиями метро, в городе множество депо, в 1970-х не охранявшихся строго. Поезда ездили по всему городу, их видели тысячи горожан. Райтер Хондо впервые расписал вагон top-to-bottom («сверху-донизу»), «Пятерка», возглавляемая неким Ли, одолела первый холтрейн. Главный принцип, стремление и даже мания райтеров — олл-сити (all city — весь город), когда на вагонах на максимальном количестве линий должен быть максимум тегов — эту одержимость разделяют все герои «Войн стилей».

Райтеры собирались в метро на платформах, на скамьях райтеров (Writers' Bench): общались, показывали свои эскизы, но главным развлечением был benching — наблюдение со скамьи за разрисованными поездами, очень нью-йоркское смешение передвижной выставки и спортивного соревнования. Последняя и самая известная скамья долгие годы находилась на станции «149-я улица» в Бронксе (на ней сняты черно-белые эпизоды «Войн» контрапунктом к основной, цветной истории). На станции пересекались оживленные 2-я и 5-я линии подземки; здесь проходили вагоны, расписанные в Бронксе, Бруклине, Верхнем или Нижнем Манхэттене; лучшее место для райтерской ярмарки тщеславия трудно представить.

Граффити стали стойкой приметой, привычной туристической натурой Нью-Йорка. Все пригодные плоскости были заняты, из-за чего даже лучшие рисунки таких лидеров райтинга, как Seen (один из основных героев «Войн»), не жили дольше недели. Количество быстро перешло в качество. Художники начали более тщательно отделывать рисунок, работать над контуром. Появились стены, легализованные для росписи, граффитисты начали работать

Харальд Негели в зоопарке Цюриха

с галереями, что также зафиксировано в фильме «Войны стилей». Уже в 1973-м открывается первая в Нью-Йорке, а возможно, и в мире галерея граффити United Gtaffiti Artists. Художник и знаток искусства Стивен Эйнс основывает в Южном Бронксе влиятельную галерею Fashion Moda. В 1981-м престижный журнал Art Forum посвящает статью галерее и в целом субкультуре. В том же году райтеры принимают участие в выставке в филиале нью-йоркского Музея современного искусства PSI (Бронкс) «New York/New Wave» вместе с другими художниками, среди которых Жан-Мишель Баския, Джозеф Кошут, Энди Уорхол. Пиком признания стало участие галереи Эйнса в седьмой «Документе» в Касселе в 1982 году. Коммерциализация жанра шла полным ходом: уже основатель United Gtaffiti Artists Хьюго Мартинес платил графферам по три тысячи долларов за работу; к середине 1980-х рынок заполонили картины спреем на холсте, а бывшие вандалы успешно освоились на рынке наружной рекламы. Граффити превращались в разновидность радикального поп-арта. Собственно, один из открывателей поп-арта, коллекционер и меценат Сидни Джанис, предложил термин «пост-граффити» для обозначения новой ситуации в жанре.

Приручая наиболее успешных райтеров, власти Нью-Йорка пошли в наступление на незаконные росписи. Новый директор метрополитена Дэвид Ганн, пришедший на должность в середине 1980-х, повел борьбу за правопорядок, используя стратегию «разбитого окна»[2], именно с граффити. Начало положил еще его предшественник: вокруг депо появились двойные заборы с колючей проволокой, сторожевые собаки, стоянка вагонов была сокращена до нескольких минут. Ганн поступил решительнее: разрушил принцип оллсити как таковой. В конце маршрутов установили моечные пункты. Если вагон приходил с граффити на стенах, рисунки смывались во время разворота, в противном случае вагон вообще выводили из эксплуатации. Грязные вагоны, с которых еще не смыли граффити, не смешивались с чистыми. Ужесточилось законодательство: в административном кодексе Нью-Йорка запрещено владение распылителями краски всем лицам до 21 года, продажа спреев несовершеннолетним также наказуема. Трагическим пиком этой борьбы стала смерть Майкла Стюарта, забитого до смерти одиннадцатью офицерами транспортной полиции в 1983 году.

К началу 1990-х подземный вандализм в Нью-Йорке прекратился, а скамья на 149 улице перестала существовать. Однако граффити, распространившись по миру, обрели намного более сложные формы. И здесь нельзя не упомянуть две примечательные крайности.

Так, социофобская линия бомбинга воплотилась в локальном феномене пишасао (pixacão — пишасан), свойственном улицам бразильского Сан-Паулу и выделяющимся даже в перенасыщенной среде латиноамериканского граффитизма.

Выглядит это как довольно простые, но непонятные для стороннего наблюдателя надписи, похожие на древние руны. Странная каллиграфия этих тегов создана еще в диктаторские 1982—1984 годы в среде поклонников таких классических хеви-метал-групп, как Iron Maiden, Black Sabbath или Slayer; отсюда и тяга к оккультной образности, основанной на рунических культурах.

Пишасао более чем какие-либо иные ответвления граффити подпадают под определение вандализма, но здесь нарушение закона сопряжено с риском для жизни. Пишадоры руководствуются принципом: «Я предпочитаю, чтобы вы ненавидели меня, а не игнорировали». Они пишут свои теги не в индуст-

---

[2] Теория «разбитого окна» сформулирована Джеймсом Уилсоном и Джорджем Келлингом в 1982 году. Согласно данной теории если кто-то разбил стекло в доме и никто не вставил новое, то вскоре ни одного целого окна в этом доме не останется, а потом начнется мародерство. Иными словами, явные признаки беспорядка и несоблюдения людьми принятых норм поведения даже в мелочах провоцируют окружающих тоже забыть о правилах.

риальных руинах, а во вполне благополучных жилых кварталах среднего класса, без страховки карабкаясь на балконы и крыши многоэтажек, и добиваются своего — их ненавидят и горожане, и полиция. Визуальные последствия различны — иногда элегантные иероглифы, иногда каракули. В любом случае, пишадоры принципиально нарушают все возможные правила, даже элементарные нормы выживания: падение со смертельным исходом не исключительный случай.

Диаметральная противоположность, отчетливый признак институционализации стрит-арта — трансформация граффити в муралистм. Муралы (или мюралы) — обширные, часто многофигурные композиции во всю ширину или высоту здания. Муралисты достигают иногда впечатляющих внешних эффектов в работе на плоскости, в создании трехмерных росписей Trompe d'o eil (обман зрения). Муралы почти всегда выполняются с разрешения городских властей или же в рамках коммерческих оформительских проектов[3]. Проводятся международные фестивали. Например, на территории СНГ такой фестиваль — «Муралиссимо» — прошел в Киеве, где действует одна из наиболее заметных постсоветских мурал-групп «Інтересні казки», предлагающая в своих росписях авторскую версию облегченного сюрреализма.

При всем несходстве и пишасао, и муралистм остаются в старой парадигме граффити, ограниченной либо внеэстетичным воплем отчаяния, либо чистым декоративизмом; социальным остается не содержание, а контекст, визуальная составляющая нивелируется до композиционного трюка.

Между тем в 1990—2000-е изменились идеология и структура стрит-арта: если раньше хаос тегов был проявлением коллективного бессознательного улиц, то в нулевые утверждается четкая персонализация авторитетов, происходит окончательное расслоение между бунтом «вандалов» и мастерами, зачастую имеющими академическое образование. Элита акцентирует смысловую емкость образа, раннему бомбингу не присущую. Активно используются клей, бумага, картон, вообще любые материалы, которые можно быстро разместить в городской среде; распространились трафареты, позволяющие нанести рисунок в кратчайшее время. Другой путь — произведение полностью выполняется в мастерской и потом закрепляется на стене (монтируется на улице). Это уже не отличается от привычной работы художника, за исключением способа распространения: все те же анонимность, публичность, нарушение закона, однако предполагаемый ущерб сводится к минимуму.

Для того чтобы в самых общих чертах — при переизбытке информации — рассказать о том, что из себя представляет стрит-арт сегодня, необходимо остановиться на нескольких именах, так или иначе олицетворяющих основные тенденции уличного искусства.

Сущностное изменение заключается в том, что в жанр пришли профессиональные художники. Первыми, еще в конце 1970-х, стали Кит Хэринг, Жан-Мишель Баския (США) и «Цюрихский спреер» Харальд Негели (Швейцария, Германия). Все они имели формальное художественное образование и прошли улицу как главное место становления своих дарований, что отразилось как в биографиях авторов (смерть первого от СПИДа, второго — от наркотиков, девятимесячное тюремное заключение третьего), так и в их работах, столь несхожих друг с другом (у Хэринга — лаконичная и остроумная иероглифичность, у Баския — взрывной экспрессионизм, угловатость и анархизм). Все, в конце концов, вернулись в галерею. Негели дожил до наших дней и сейчас сосредоточился на графике и перформансах. Его немногочисленные сохранившиеся граффити, легкостью линий и лаконичностью форм напоминающие стилистику Пауля Клее, признаны в Цюрихе культурным достоянием и охраняются законом.

[3] Для разрешенных изображений существует также компромиссное обозначение — паблик-арт.

Наиболее художественно значимым в этом ряду является творчество Эрнеста Пиньон-Эрнеста.

Пиньон-Эрнест родился в 1942 году в Ницце, начинал как архитектор, живет и работает в Париже. Манера строго классическая, с ощутимым влиянием барочной живописи и традиций классической графики. Его первый трафаретный рисунок, изображающий человека-тень, жертву атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, появился еще в 1966 году в районе французского ядерного полигона на плато Альбион. На столетие Парижской

Энди Уорхол и Жан-Мишель Баския

коммуны в 1971 году художник расстелил на лестницах в разных местах столицы десятки плакатов с изображением жертв расстрела.

Пиньон-Эрнест делает портреты в натуральную величину и затем клеит их на улице. Серии памяти Артюра Рембо (1978—1979, Париж), Жана Жене (2006, Брест, Жене изображен в композиции, перекликающейся с классической мизансценой снятия с креста), Антонена Арто (1996, Париж, стены госпиталя, где лечился Арто), Пьера Паоло Пазолини (1980, тосканский городок Чертальдо, где умер автор «Декамерона» Джованни Боккаччо) сделали художника знаменитым. Не менее впечатляющие проекты — цикл постеров по мотивам живописи Караваджо, расклеенных в Неаполе (1988—1995), «Агрессии» (1976, Гренобль) — изображения молодого человека, раненного в горло, причем ранение в виде трещин захватывает всю поверхность картины, «Будки» (1997—1999) — потерявшиеся, отчаявшиеся или самоизолированные герои в прозрачных телефонных будках, изысканный оммаж Мунку, Тулуз-Лотреку и Эдварду Хоппер. Пиньон-Эрнест значительно опередил свое время, но в стрит-арт-сообществе он остается на маргиналиях, в отличие от его последователей.

Именно под влиянием Пиньон-Эрнеста с 1981 года начал использовать трафареты ныне легендарный французский художник Блек ле Рат (Blek le Rat, настоящее имя — Ксавье Про), почитаемый, среди прочего, как тот, кто открыл дорогу Бэнкси. Последний это охотно признает: «Каждый раз, когда я думаю, что нарисовал что-то оригинальное, я обнаруживаю, что Блэк ле Рат уже сделал точно то же, только двадцать лет назад». Блэк ле Рат пришел к граффити в тридцатилетнем возрасте, но именно он заполонил стены французских городов полчищами рисованных крыс и десятками трафаретных портре-

тов[4]. Наиболее известные работы Бэнкси также выполнены с применением трафаретов.

Изящество инверсии в «Выходе через сувенирную лавку» — объект и субъект меняются местами, кинолюбитель, простак-фанат Бэнкси Тьерри Гуэтта начинает клеить автопортреты с камерой, забрасывает работу над фильмом, превращаясь в стрит-артиста, а Бэнкси, чтобы завершить картину, занимает место режиссера — выдает авторов картины. Слишком хорошо, чтобы быть документом. Мы не можем быть уверены, неигровой это фильм или игровой, не знаем, кто истинный режиссер и кто главный герой — Гуэтта или Бэнкси. Вне сомнений, «Выход...» — точная и тонкая сатира на мир современного искусства. Выход из музея или галереи всегда пролегает через сувенирный киоск, искусство завершается торговлей, поле битвы достается коммерсантам, и даже бескомпромиссный и неукротимый стрит-арт тоже в конце концов уперся в прилавок. Не новая, но талантливо высказанная правда.

При этом Бэнкси удерживает собственную анонимность, как последнюю линию обороны (при активной помощи истеблишмента организация Keep Britain Tidy регулярно напоминает о том, что работы художника — «обычный вандализм»). Понятие предела, перехода для Бэнкси важно в равной степени идеологически (стоит вспомнить граффити на разделительном барьере между Израилем и Палестиной на Западном берегу Иордана) и композиционно — его работы обыгрывают отверстия, проемы, проломы в стенах, границы между развлечением и провокацией, между разными средами и поверхностями. Мотивы полета, люди в униформе в нетипичных ситуациях, бесчисленные крысы как остроумная парабола городского андерграунда, ударные дозы сарказма, слом общественных, гендерных, возрастных стереотипов — Бэнкси воспринимает городскую среду как территорию постоянного кризиса, замаскированного доминантной культурой. Социальность он усиливает предельным метафорическим напряжением, не пытается обыграть социум на его же поле, но превращает сам социум в поле; поэтому, как представляется, и «Выход через сувенирную лавку», и акция в поддержку российской арт-группы «Война» — это составные части игры-поединка Бэнкси, которую он ведет с обществом уже многие годы.

«Войну» и Бэнкси объединяет то, что они, скорее бессознательно, действуют в соответствии с идеями раннего Годара — делают искусство не политическое, а политически. Акция «Х*й в плену у ФСБ» прославила «Войну» благодаря использованию городского ландшафта как площадки для взрывного политического жеста. Идея настолько же проста, насколько эффектна: нарисовать на Литейном мосту, напротив офиса петербургского ФСБ, гигантский пенис (60—65 метров), с тем чтобы при разводе моста оскорбительный контур встал точно напротив ненавистной «конторы».

Обсценизмы в российской иерархии дискурсов есть, среди прочего, часть языка власти. Фаллос, поднявшийся напротив штаб-квартиры структуры, в разных формах стойко внушающей стране страх уже почти сто лет, — не просто оскорбление или вызов, но и заявка на свою, альтернативную власть: вертикаль против «вертикали». Социальное становится политическим, автор жеста превращается в революционера, что подтверждено возросшим после акции радикализмом действий «Войны», приведшим в итоге к уголовному преследованию по целому ряду статей и переходу членов группы на нелегальное положение.

Екатеринбургская группа «Злые» пока что проходит по 282-й статье УК РФ «Возбуждение ненависти либо вражды, а равно унижение человеческого достоинства» (максимальный срок лишения свободы — до пяти лет) за вывешивание бумажной фигуры христоподобного персонажа, показывающего раскинутыми руками два средних пальца (непристойный жест) напротив город-

[4] Наиболее известен его Том Уэйтс, в 1980-х повторенный во множестве городов.

ского Храма-на-крови. Здесь — тот же, что и в инсталляции «Войны», прием обсценного противопоставления — на сей раз институту, претендующему на власть духовную.

Оба случая и похожи, и показательны. При возрастающем числе талантливых, оригинально мыслящих авторов развитие стрит-арта на постсоветской территории проходит в небогатом веере возможностей: или приручение властями с последующим разрисовыванием щитовых к официальным праздникам, либо вызов той же власти с перспективой ухода в андерграунд. Третий путь — социальные граффити — не развит по объективным причинам (в первую очередь из-за слабости гражданского сектора) и вряд ли будет серьезной альтернативой в обозримом будущем. В России стрит-артист вынужден быть более чем художником, примеряя роль если не пророка, то ге-

Эрнест Пиньон-Эрнест. Граффити на стенах старого города. Неаполь

рильеро, проживающего на конспиративных квартирах и общающегося с миром посредством провокаций и видеопояснений вполне в духе нового глобального сопротивления.

Конфронтация с другой стороны океана носит более, если так можно выразиться, дисперсный характер. Для стрит-арта Нью-Йорк продолжает быть безусловной инстанцией. Стили и смыслы наиболее активно вырабатывают Нижний Манхэттен и Ист-Сайд, бруклинские Дамбо, Уильямсбург и Красный Мыс. Улицы этих районов — стихийная галерея искусств. Обширные участки стен превращены в палимпсест: работы наслаиваются друг на друга, образуя своего рода визуальную плазму. Выбор приемов и материалов не ограничен. Можно увидеть композиции из войлока, дерна, зеркал, дерева и пластика, уличные инсталляции, сложную металлическую скульптуру — все это монтируется на стенах и мостовых нелегально или полулегально. Есть и неожиданное возвращение к литературе — на длинных тонких полосках бумаги размещаются целостные рефлексивные тексты[5], возрождается искусство мозаики (здесь прославился любимец города, «мозаичный человек» Джон Пауэр, оформивший партизанским способом большинство фонарных столбов на площади Астор в Нижнем Манхэттене) и даже вязания — одним из развлечений стрит-артистов стало связывание разноцветных чехлов, надеваемых затем на самые неожиданные объекты.

При огромном выборе имен нью-йоркской сцены на одном следует остановиться подробнее.

Свун (Swoon — *англ. Обморок,* настоящее имя — Каледония Дэнс Карри) родилась в городе Дейтона-Бич, штат Флорида, переехала в Нью-Йорк в девятнадцать лет, изучала живопись в Бруклинском институте Пратта[6], перешла на стрит-арт в 1999 году. Основала сообщество художников Justseeds. Появляется в двух эпизодах в «Выходе через сувенирную лавку», на территории СНГ выставлялась в киевском «Пинчук-арт-центре».

Свун — одна из немногих последовательных портретистов стрит-арта, ее модели — реальные люди. Путь зрителя к ее работам намного длиннее, чем у любого из известных уличных артистов. Выбор материалов, сдержанная гамма, места размещения выдают намеренный отказ от спектакулярности. Свун работает в технике, близкой к гравюре, на недолговечной газетной бумаге.

Персонажи Свун пребывают в царстве меланхолии, в лишенном динамики мире, подвержены нарастающей изоляции, запечатлены в моменты одиночества, заброшенности, внутреннего смятения. Вводя элементы монтажа аттракционов, играя с перспективой и масштабами — через тело персонажа может проходить целая улица, или же сам он может быть вписан в изощренный психоделический орнамент, — Свун все-таки помещает в центр состояние героев, будь то мать, прячущаяся с двумя детьми в застенке дверных створок на границе заброшенного участка, либо два полуистлевших ветерана неведомо какой войны, продолжающие свой бой кухонной утварью на потеху самим себе, — смерть может танцевать.

Логичным продолжением уличных экспериментов являются арт-флотилии, которые Свун строит и отправляет в плавание со своей группой Justseeds: лодки-инсталляции «Армада мисс Рокуэй» (The Miss Rockaway Armada) проплыли по Миссисипи в 2006 году, в 2008-м плоты «Плавучих городов извилистого моря» (Swimming Cities of Switchback Sea) обогнули Нью-Йорк по Гудзону и Ист-Ривер, а «Плавучие города Серениссимы» (Swimming Cities of Serenissima) стали одним из наиболее эффектных проектов Венецианской биеннале 2009 года.

---

[5] Здесь первопроходцем выступил граффитист Revs, в 1995—2000 годах выполнявший свои работы в форме страниц из личного дневника; позднее он же задал моду на вырезание тегов из металла.

[6] Институт Пратта — одна из наиболее престижных художественных школ США, особенно знамениты отделения графики и дизайна.

Кроме мастерства, превосходящего стрит-артистские рамки, Свун интересна отказом как от социальной экспрессии, присущей Бэнкси и его последователям, так и от навязчивой декоративности мурализма. Этот усложненный вектор развития стрит-арта убедительно представлен пока что очень ограниченным числом нью-йоркских художников: композиции Imminent Disaster («Неотвратимая катастрофа») сплетены из сложных орнаментов, портретов и метафизических сюжетов. Франкоамериканец WK Interaction опирается в своих черно-белых работах на репортажную фотографию, Elbow Toe соединяет наследие книжной иллюстрации с широкими цитатами из истории искусств — от Гойи до Марселя Дюшана.

Начавшись наивным фейерверком райтерских граффити, стрит-арт прошел за сорок лет колоссальный путь, освоил инсталляцию, ассамбляж, принт, графику, скульптуру и приблизился к видеоарту[7]. Разросшись идейно, социально, технологически, он полностью воспроизвел все пороки и касты большого искусства: здесь тоже теперь есть свои звезды и свои отверженные, есть голодная и злая молодежь[8], и критерии мастерства, есть пафос социальной репрезентации и потаенный эстетизм интровертов. Благодаря Свун, Эрнесту Пиньон-Эрнесту, Elbow Toe, Imminent Disaster, Бэнкси можно говорить о высоком Граффити или высоком Стрит-арте (по аналогии с высоким Барокко): налицо все признаки выкристаллизовавшейся за сорок лет зрелой традиции.

Остается одно непреодолимое обстоятельство: улица.

Вторгаясь на улицу, нелегальный художник, пусть ненадолго, разрушает устоявшийся круг знаков, слагающих городскую среду. В монологе, ведомом городом, работа стрит-артиста — это реплика, сбивающая привычный темп речи, неуместный в своей яркости, абсурдности или таланте афоризм, выпадающий как из нормативного ландшафта, так и из привычного потока подростковой клинописи.

Все более эфемерный и изощренный, стрит-арт никогда не переступит границу между улицей и выставочным залом без существенных потерь: благие намерения по-прежнему ведут в сувенирную лавку.

Даже не подполье, но вечный бастард визуального искусства, его темная изнанка, саморазрушительно вывернутая наружу, под прицельные софиты одержимого порядком общества.

Автор благодарит Владимира Давиденко

[7] Здесь нельзя не упомянуть бразильца Blu. Будучи довольно традиционным граффитистом, он добился наиболее глубокого на данный момент сращивания граффити и видео. На протяжении многих дней Blu закрашивает и разрисовывает огромные территории на улицах и в промзонах, снимая процесс и затем монтируя изощренную анимацию. Такие его работы, как «Большой взрыв» (BIG BANG BIG BOOM), давно уже стали интернет-хитами; содержательно, впрочем, он также социален насквозь: основные его темы — эволюция жизни и насилия над жизнью, экология, поглощение и разделение тел, органические формы в постоянной борьбе. Драматургическое однообразие пока что ретушируется эффектностью приемов.

[8] Уже появился феномен вандализма внутри стрит-арта, так называемые брызгальщики, которые просто забрызгивают пятнами краски работы звезд.

О П Ы Т

Свун.
Граффити
в Берлине

СВУН:

«Я хочу видеть ваши имена на стенах»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Дмитрий Десятерик. Что изначально подвигло вас заняться искусством?
Свун. Я всегда была странным застенчивым ребенком, который много рисовал и любил лепить скульптуры из грязи во дворе. Меня выбирали делать специальные арт-проекты в школе. Так продолжалось, пока однажды летом все мои друзья не уехали или не выросли и моя мама не заметила, что я играю с грязью в одиночестве слишком долго, и не решила отдать меня в класс рисования по воскресеньям. Было здорово получить настоящие кисти и краски в комнате, полной взрослых. Я дала жару в первый же день и приходила туда каждое воскресенье, что бы ни случилось. Помню, у меня как-то плохо получалось, и я пыталась сказать: «Мне только десять», но они на это не обратили внимания. Но научили воспринимать себя всерьез, и, конечно, семья, учителя хвалили меня как гения — все любят цветы и закаты, — так что я имела исключительную самоуверенность в своих художественных способностях. Я прошла с серьезным классическим учителем всю высшую школу, ренессансную живопись, затем поступила в Институт Пратта и «сошла с ума». Переезд в Нью-Йорк стал огромным потрясением. Я была взволнована возможностью приблизиться к миру искусства, но почти сразу ощутила, что этот город меня душит, он чужой, ничего во мне не откликалось. Столько произведений казались холодными, далекими, незначительными.
Д.Десятерик. Почему?
Свун. Они были просто огромными, суровыми объектами капиталовложений, и я чувствовала себя так, словно надо мной кто-то издевается. Когда я училась, мне казалось, что меня загоняют в стойло — как если бы все мы обязаны найти что-то одно и строить на этом дальнейшую карьеру, просить какую-нибудь галерею нас выставить и повторять все это до конца жизни. Помню, однажды я не выдержала во время занятий по живописи. Положила кисти, отошла от мольберта. Преподаватель спросил, что случилось, и все, что я смогла, — так это сказать, что надо что-то изменить, а я не знаю, что именно.
Д.Десятерик. Как вы нашли выход?
Свун. В то время я пережила несколько событий, повлиявших на мое формирование. Помню выставку документации и заметок, сделанных Гордоном Матта-Кларком[1]. Я читала тексты и думала, что он, наверное, шутит: вся эта чепуха о том, как он проникал в брошенные дома и выпиливал куски пола, по-

[1] Гордон Матта-Кларк (Gordon Matta-Clarke, 1943—1978) — американский художник, знаменит благодаря сделанным в 1970-е building cuts — сериям работ в заброшенных домах, где он вырезал по определенным шаблонам фрагменты потолков, полов и стен, превращая таким образом руины в масштабные инсталляции.

Свун

ка никто этого не заметил... Затем я увидела фотографии, и они были ошеломляющими, такими земными и одновременно нездешними, созданными из руин городских трущоб. Они меня впечатляли снова и снова, так что я поняла: если смогу, тоже буду следовать созданию преходящей красоты, больше принадлежащей городу, чем отдельному предмету.

Д.Десятерик. Именно тогда вы перешли на улицу?

Свун. Думаю, это началось где-то в 1999-м или в 2000-м. Я начала замечать людей, работавших всеми возможными способами. Это искусство было непостоянным, несколько жестоким и в то же время по-настоящему щедрым. Я хотела создавать изменчивые объекты в пространстве, которое я ощущала как собственное. Конечно, звучит забавно, стены никоим образом мне не принадлежали, но они казались моими в большей степени, чем классическая живопись маслом.

Д.Десятерик. Что привлекло вас в работе на улице эстетически?

Свун. Улица была единственным местом для непосредственности. Мне казалось, что настоящая красота возможна только там и что там достаточно просторно для гнева, для того, чтобы вырвать себе кусок этого мира — подобно ростку, пробивающемуся сквозь землю. Рождению нового почти всегда предшествует прорыв. Во многом граффити — история молодого поколения, заявляющего про свой приход: а вот и мы. Будучи противозаконным, граффити не подпадают ни под какие правила и потому являются абсолютно свободными. Мне же следовало найти форму искусства, одновременно и доступную всем, и находящуюся там, где всякий может принять участие. Работа на улице по определению создает такую обстановку. А еще мне просто нравились коллажи городских улиц, напластования и естественная красота тысяч случайных цветов и факторов.

Д.Десятерик. С чего вы начали?

Свун. Сначала я клеила миниатюрные коллажные постеры и сотни стикеров, сделанных вручную. Я одержимо клеила их везде, постоянно спрашивая себя, для чего я это делаю. Затем начала захватывать билборды и другие коммерческие площади и уделять много внимания политическим аспектам работы в публичном пространстве. Я создала группу, мы были предельно сфокусированы на действиях, и до сих пор все это ощущается очень взаимосвязанным, начиная с первого стикера, который я наклеила на уличный телефон, — мы адресовались пользователям улиц физическим, осязаемым способом. Одновременно я сделала скачок к фигурам в натуральную величину, вырезанным из бумаги, и следовала этим

путем, пока не обнаружила, что каждое действие имеет собственную логику, а мой мыслительный процесс расширяется по мере того, как я пренебрегаю этими ограничениями. Поэтому начала объединять разные техники: оттиски с деревянных форм, линогравюры, шелкографию, рисование.

Д.Десятерик. Расскажите о ваших бумажных работах — все-таки они прославили вас.

Свун. Я люблю индонезийский теневой кукольный театр вайанг. Когда вырезала первую аппликацию, то думала создать большую теневую куклу и гулять с ней по улицам. Я вдохновлялась и примером тех, кто в то время работал в жанре портрета: WK, Блек ле Рат и Бэнкси. Пыталась создать произведения, которые казались бы рожденными именно в том месте, где они размещены. Я всегда была в первую очередь портретисткой. Люди, их мимика и жесты, их заботы — темы, которые меня волновали, так что, когда сделала первую аппликацию в натуральную величину, это был портрет моего дедушки, он просто извергся в мгновение ока, весь, одним куском. Помню ощущение удивления, словно он сделал сам себя.

Д.Десятерик. Кто ваши модели?

Свун. Семья, друзья, люди из моего района. Обычно делаю портреты в натуральную величину. Фиксирую жест или выражение, а рисование — это способ лучше понять модель. На бумажные аппликации уходит неделя, на принты с деревянных и линолеумных форм — около двух недель от стадии рисования до завершенной работы. Образ обычно диктует, какой медиум выбрать. Я делаю множество фотографий и в большинстве случаев работаю с ними, хотя собираю сотни образов в библиотеке — отпечатки с дрянного ксерокса составляют огромный массив для вдохновения. Портреты в основном начинаются с предварительного эскиза. Затем, если это аппликация, дорабатываю рисунок с ножом в нескольких слоях бумаги, а если это оттиск с деревянного клише, вырезаю его и печатаю, нанося краску на форму, прикладывая лист бумаги по всей ширине и проходя его всем телом — у меня нет доступа к большому прессу. Затем я просто покрываю все клеем, выкатываю наружу, как очень хрупкий кусок обоев, и смотрю, что произойдет дальше.

Д.Десятерик. Насколько вас заботит восприятие аудитории, просчитываете ли вы его?

Граффити в Новом Орлеане

«Плавучие города»

Свун. Когда я рисую, то вырезаю маленькое окошко и даю чему-то проникнуть внутрь. Я хочу передать, что именно я видела в этот конкретный момент. Курьер, бешено мчащийся на велосипеде по улице, девушка, сидящая на крыльце... Хочу, чтобы зрители ощутили, как в этот момент остановилось время, воздух замедлился, становясь приятнее и тяжелее вокруг моей головы, а я почувствовала, что могу видеть сквозь предметы что-то самое важное, то, что означает быть личностью или быть личностью, сидящей на этом крыльце. Я видела самую прекрасную вещь и хочу рассказать о ней так, чтобы все тоже ее увидели.

Д.Десятерик. Как вы относитесь к тому, что ваше занятие считают незаконным?

Свун. У меня собственный моральный кодекс относительно того, чем я занимаюсь. Если радость, которую это приносит мне и другим, превосходит потенциальный ущерб, тогда я не мучаюсь. Пытаюсь культивировать дух уважения даже в наиболее нахальных поступках. По-моему, стены должны быть экраном для всех и каждого, открытым парком, так что я не очень волнуюсь из-за участия в городской жизни. Между «законами о кабаре» и «законами о качестве жизни»[2] есть много других законов, направленных на то, чтобы нами в городе руководили лишь право и порядок, чтобы каждый житель с работы ехал прямо домой смотреть повтор «Друзей» по телевизору и наутро шел на работу. Такой город мне неинтересен, такой город — это рак, пустивший метастазы по стране в форме новых жилых районов и «пригородной мечты». Возможно, какая-то пристрастная глупость заставляет меня игнорировать закон, но когда я хочу что-то сделать, внутренний голос велит мне действовать здесь и сейчас. Я хочу творить среду, в которой живу, своими руками, сегодня. А делать это по закону и бюрократическим каналам кажется мне бессмысленной тратой времени. Я хочу видеть город, соз-

[2] Законы, принятые в Нью-Йорке, которые позволяют посетителям танцевать только в лицензированных клубах и ресторанах.

данный из непосредственных поступков граждан там, где они живут. Я хочу видеть ваши имена на стенах и отпечатки ваших пальцев всюду. Я хочу знать, что вы здесь живете. Это естественный порядок, пробивающийся из-под законов и планов застройки.

По-моему, здесь присутствует ценный миф о шутнике. На протяжении веков шутники смотрели на заборы — и затем разрушали их. Это означает овладеть ситуацией, изменить что-то в ней, посмотреть на нее по-другому. Посредством действия можно изменять восприятие. В этом случае грань между общественной доской объявлений и частным капиталовложением в недвижимость уничтожается таким легким жестом, как росчерк маркера. Это почти как трюк фокусника.

Д.Десятерик. Важна ли сама по себе незаконная составляющая?

Свун. Да, важна. Не то чтобы законные настенные росписи ничего не стоили. Но единственная возможность быть действительно свободным — находиться вне ограничений закона, в том числе за пределами законов коммерции. Законные стены — это прекрасно, и выставки — это прекрасно, но в нашей жизни всегда должен быть поток абсолютно спонтанного, несанкционированного выражения.

Д.Десятерик. Как вы выбираете место для работы?

Свун. Внутреннее чувство подсказывает.

Д.Десятерик. А если говорить о пейзаже?

Свун. Очень люблю незаметные, третьеразрядные, запущенные места, которые часто попадаются в центре города, а иногда спрятаны немного дальше. Люблю кварталы, где люди много ходят пешком. Реклама всегда пытается разместиться на миллионы миль над нами, нависает и ослепляет образами нереальной красоты, недостижимыми, как и большинство ее обещаний. Я же пытаюсь опуститься на уровень глаз и нарисовать жизнь, которая существует здесь, почти на дне: нашу земную реальность.

Д.Десятерик. Вы когда-нибудь имели неприятности с властями?

Свун. В основном у меня были такие трудности с законом, которые можно было урегулировать, договорившись.

Д.Десятерик. С какими проблемами сталкивается уличный художник?

Работы на бумаге (стикеры, фигуры людей)

Свун. Есть менее явные тонкости — например, когда тебя терпеть не могут другие художники за то, что ты занимаешь место и нарушаешь законы граффити. В то же время тебя любят корпоративные торговцы новомодными штучками (с такими «друзьями» и полиции не нужно). Но это все равно самая благодарная работа в моей жизни.

Д.Десятерик. Кроме полиции, есть еще и просто прохожие...

Свун. Их реакция очень разная, но в основном на удивление много позитива. Как-то в лондонском проулке щекастый дядька с «дипломатом» гаркнул на меня: «Вандал!», а я как раз разговаривала с учительницей младших классов — она хотела привести своих ребятишек, показать им мою картину. Можно сказать, что это довольно-таки точный срез.

Д.Десятерик. Что вдохновляет вас в повседневной жизни?

Свун. Наблюдение над тем, что вокруг меня прямо сейчас, в Нью-Йорке. Столько людей сбилось в кучу ради выживания, сгрудилось на нескольких островах, соединенных подземными тоннелями, улеглось ночью друг над другом на множестве этажей в своих маленьких кроватках. Слишком много, чтобы охватить все сразу, но пытаться это сделать — меня вдохновляет больше всего. Я могла бы вечно бродить без дела, всматриваясь в лица людей. Иногда я хочу стать незаметной, как камешек на тротуаре, чтобы они не обращали на меня внимания, и в то же время достаточно восприимчивой, чтобы понять их жизнь в одно мгновение и показать это. Для меня постеры на городских улицах — следы человеческого присутствия, коллаж и коммуникация с другими образами, символами и с другими художниками. Но наиболее важно, насколько хорошо я могу передать связь, которую чувствую, работая над портретами. Целенаправленный акт всматривания требует любви, терпения, смирения, и я пытаюсь пропустить этот процесс сквозь себя настолько интенсивно, насколько это возможно.

Д.Десятерик. А как городская среда влияет на вашу работу?

Свун. В последнее время я чувствую, что моя работа — это процесс, благодаря которому я отшлифовываю свое отражающее стекло. Через наблюдение и запись моя способность ясно видеть и ясно отражать совершенствуются. Впрочем, я не претендую на объективность: мое искусство в такой же мере является портретом моего мыслительного процесса, как и мира вокруг меня. Мне кажется, что я создаю собственными руками подвижный город образов, который похож на любой город, потому что я много путешествую и выставляюсь, работаю в разной среде. Я оставляю свои следы и собираю новую информацию в каждом городе, который посещаю, детали с каждого места проходят цикл развития в моих картинах и продолжаются в новых местах. Когда я пакую мою спортивную сумку, чтобы отправиться куда-то, я чувствую себя, как один из этих жуков, которые тащат кучи листьев и мусора на спине: камуфлирует он себя или транспортирует что-то — кто знает? Это я и мое передвижное шоу.

Д.Десятерик. Трудно ли вам примирить время и энергию, затраченные на уличные картины, с их эфемерной природой?

Свун. Мне всегда нравилась идея создавать то, что не переживет себя, просуществует некоторое время, а потом исчезнет. Кое-что я сберегаю и охраняю, но люблю отдавать вещи сегодняшнему дню. И если, исчезая, они обозначают трудности, с которыми мы воспринимаем ход времени, что ж, значит, они живут своей жизнью, выражая то, что я никогда не смогла бы вложить в них собственноручно.

Д.Десятерик. Что в конечном счете отличает стрит-арт от других жанров?

Свун. Уверенность в том, что если ты хочешь сделать свой мир другим, это в твоих руках — используй те умения, которые у тебя развиты лучше всего, и любые инструменты, которые попадутся под руку. Причем сейчас, не позже, когда получишь разрешение, деньги, все необходимое.

Д.Десятерик. Прежде чем начать разговор о вашем сотрудничестве с галереями, хотелось бы узнать, какие художники вас вдохновляют.

Выставка
«Искусство
портрета».
Культурный центр
Co-prosperity
Sphere, Чикаго

Свун. Из современных — Уильям Кентридж[3], Гордон Матта-Кларк, Кете Кольвиц[4]. Люблю Вермеера, Тулуз-Лотрека, Ребрандта, Ван Гога, Домье, Гойю — всех тех, кто вышел за пределы общепринятой портретной живописи для богатых и попытался писать повседневную жизнь.

Д.Десятерик. Насколько трудно было вернуться в нормативное пространство?

Свун. Работа в этом направлении позволила мне сделать концептуальный, эстетический скачок к созданию более сложных инсталляций, чем те, что возможны в условиях улицы. Годами я мечтала, что однажды использую то, чему научилась, когда занималась живописью. Это казалось далеким, почти невозможным, но я имела неясное чувство, что хочу делать некий гибрид — правил рисования, внимания к колористической форме, ритма и моего грезящего сознания, которое ничто так не любит, как открывать странные ландшафты. В определенный момент я начала получать множество предложений от галерей и других институций и поняла, что хочу признания. Я была официанткой много лет и, когда представилась возможность зарабатывать тем, что я любила делать, то была вполне готова. Лучше быть вымотанной от работы над своими самыми безумными мечтами, а не от сервировки второго завтрака.

Д.Десятерик. Помните свою первую официальную выставку?

Свун. Swoon Loves Solovei. Она прошла в Берлине в 2003 году. Я сначала растерялась, потому что выработала целый этос насчет того, как быть свободной, доступной и открытой силам, которые город способен предложить. Когда я обнаружила желание работать в защищенном пространстве над крайне «изысканными» объектами, то поняла, что только теперь начинаю разбираться с полярностью своих желаний. Я так далеко зашла в одном направлении, что не знала, могу ли позволить себе вернуться к тому, что однажды заставило меня сбежать с криком.

Но я вернулась. Предложенное пространство настолько соответствовало моему идеалу, что я взялась за дело без вопросов. Мы с моей подругой Полиной Соловейчик[5] построили огромную инсталляцию. Затем было открытие, на котором люди танцевали, делали искусство на улицах, так что окружающие кварталы были целиком раскрашены. А еще кто-то принес пятигаллоновое ведро краски к полицейскому участку, открыл дверь и разлил ее там. Это был сумасшедший дом. Удивительно, что никого не арестовали.

Д.Десятерик. Трудно было освоиться в системе?

Свун. Я совершала свои ошибки: выставлялась в местах, которые ненавидела с самого начала, продавала работы в коллекции, где они неизбежно становились частью того стерильного канона, которому я пыталась сопротивляться. Эта морока тяжело дается — пытаться расти как художник, зарабатывать, не ограничивая себя, использовать возможности по мере того, как они появляются, и не застревать внутри некоего идеала до смерти. Определенно, я делала все, о чем говорила, что никогда не буду этого делать, по меньшей мере хоть один раз.

Д.Десятерик. Получается, что сотрудничество с галереями потребовало компромиссов, от которых вы не отказались?

Свун. Есть обычные неудобства с миром искусства, но те же проблемы я имею с капитализмом и современным социумом, они просто кажутся преувеличенными сквозь призму арт-сообщества. Я вполне счастливо работаю с галереями и в то же время создаю проекты в этом, знаете, громадном мире.

---

[3] Южноафриканский художник (р. 1955), аниматор, театральный режиссер, создал «анимацию бедного человека» (анимация на основе рисунков углем).

[4] Немецкая художница, график и скульптор, мастер экспрессионистского психологического портрета (1867—1945).

[5] Художница, стрит-артист, муралист, дизайнер интерьеров. Родилась в Черноголовке (Россия). Переехала в Америку в 1993 году, закончила Институт Пратта, живет и работает в Берлине.

Институции — лишь малая часть большой картины. Раньше они казались огромными и ошеломляющими, и все вокруг меня, похоже, думали, что конечная цель художника — быть музеефицированным. Это мне чуждо. Я знала, что самый лучший зал не смог бы никогда вместить суть моих сердечных желаний, поэтому отправилась в путешествие, чтобы найти другие дороги, и нашла их. Сейчас, поскольку у меня есть полнокровная художественная прак-

Граффити в Нью-Йорке

тика, я могу иногда быть музеефицированной, но при условии, что продолжаю работать на улице и вживую. Я признаю, что хочу делать проекты, которые выиграют от наличия крыши над ними, а при этом я не ограничена, как в торговом предприятии. У меня теперь есть понимание, что моя работа имеет жизненный цикл, существует внутри моей жизни и жизни других, а музеи и галереи — лишь остановка на этом большом пути. Если смотреть из этой перспективы, институты теряют свою власть.

Д.Десятерик. Вы сотрудничаете с группой художников Justseeds. Что дает работа в коллективе?

Свун. Коллектив лучше подтверждает идею гражданского творчества, чем моя персональная деятельность. Мы пытаемся переформатировать город в такое место, где хотели бы жить, то ли устраивая уличные вечеринки, то ли заполняя окрестности калейдоскопами, чтобы играть с ними: момент, который всегда общественно привлекателен. Как коллектив мы питаемся из нашего большого котла мнений, рук и ресурсов. Даже если ты начинаешь с идеи, в завершенности которой уверен, люди в группе всегда дополнят ее теми способами, о которых ты и помыслить не мог. Есть еще и аспект погружения в работу, хотя временами мы можем увязнуть в дискуссиях.

Д.Десятерик. В этом составе вы делали проекты с лодками. Откуда, вообще, взялась эта идея?

Свун. Я давно мечтала работать с лодками, путешествовать по рекам и останавливаться в городах, или хотя бы обойтись плавучей инсталляцией, пришвартованной в городском доке. Это было, в некотором роде, расширением моей работы на улицах, продолжением желания создавать искусство в местах, где люди не ожидают его обнаружить. Первая попытка осуществить эти идеи — «Армада мисс Рокуэй» — колоссальное коллективное действо, вылившееся

Свун за работой

в плавание по Миссисипи между Миннеаполисом и Сент-Луисом. «Армада» вывела работу коллектива на другой уровень, ведь мы жили вместе. Наша группа из тридцати человек полностью вложилась в создание плавучего мира. На Миссисипи я поняла, что в наших силах навсегда изменить мнение людей о том, что возможно все, всего лишь показываясь в их городе. Это до сих пор кажется одной из самых мощных вещей, которые я делала в искусстве. Я очень хочу продавить уравновешенность и ограниченность наших ежедневных жизней, хочу вырезать маленькое окно в реальности, сколь угодно крошечное, и дать ощущение другого мира, проскользнувшего сквозь него. Это нечто фантастическое, но это не фантазия, потому что вот оно, что происходит с людьми, построившими это: они готовят обед и дерутся, развешивают свои грязные носки и поют песни, прыгают с крыши и танцуют.

Д.Десятерик. Так же было и с вашими знаменитыми «Плавучими городами извилистого моря» в 2008-м?

Свун. В «Городах» некоторые идеи, которые были до «Армады», соединились с тем, что я узнала из этого опыта. Я попыталась свести воедино рисование, принты, строительство инсталляций, годы коллективного проживания, работу с плотами. Это был трудный и потрясающий опыт для всех вовлеченных, что почти убило меня. Я построила с группой четыре огромных плота, три маленьких лодки и проплыла по Гудзону от Трои до Нью-Йорка. Это была игра с повествованием, соединенным с инсталляцией, которая служила домашним доком. Пространство галереи в десять раз превосходило все, где я работала раньше. Чтобы передать масштаб, я спрятала стены от преждевременного показа и законсервировала их как часть инсталляции. То, что было двумя целыми стенами, стало верхушкой, оставившей одну десятую часть от инсталляции. Плоты и семьдесят пять человек, игра, путешествие и инсталляция, охватывающая многие годы работы. Я пыталась связать все эти элементы вместе, убедить береговую охрану, что мы не собираемся тонуть, а будем кормить команду и строить инсталляцию во время путешествия — черт возьми, это было чересчур. Но в то же время что-то экстатическое ощущалось каждый момент — совершенно безумный шанс творить то, что приведет тебя на край возможностей. Я была счастлива разведать мои творческие инстинкты вместе со всеми, кого люблю. И тогда же я услышала лучшую реакцию на мои

работы: мы остановились у причала на севере от города, и владелец причала сказал, что встреча с нами восстановила его веру в человечность.

Д.Десятерик. Сейчас вы признанный художник. Изменило ли это что-то для вас?

Свун. Не знаю. Думаю, быть вне истеблишмента — это в моем характере. Это дает перспективу в жизни, но признание меня не оставляет. Я не очень переживаю на сей счет, поскольку продолжаю следовать своим страстям и не буду печалиться, если одобряющие круги устанут от меня или решат, что я делаю что-то неправильно. Я была здесь, когда они начали уделять мне внимание, и буду здесь, когда они перестанут это делать.

Д.Десятерик. Какой вопрос вы задаете себе чаще всего?

Свун. Как опыт ви́дения, с помощью которого вы собственными руками формируете среду своей жизни, воздействует на психологию города? Возможно, его распространение изменит весь социальный климат посредством ощущения свободы и открытости, которое может родиться, когда люди воспримут яркие лоскутные стены не как сигнал опасности и деградации, но как знак того, что их соседи хотят быть частью сотворенного города. В мегаполисах, где везде нарисованы нежелательные анархические символы и старые чопорные статуи империалистов расстреляны красочными бомбами, случается, что жители понимают: город существует для коммуникации их желаний. Я хочу знать, как делать вещи, открывающие разные возможности для каждого. Каждый художник, размещающий что-то на городской стене или на коммерческой площади, нарушает общепринятые границы публичного и приватного пространства, опрокидывает инерцию пассивного приятия среды, в которой живут. Что происходит с обществом, начинающим видеть силу его собственных действий, повторенную тысячу раз с энергией каждой личности, которая чувствует себя неодинокой?

Д.Десятерик. Ваше искусство — это посредник или связь, созданная зрителями и городом?

Свун. Что ж, Брассай[6] фотографировал надписи, выцарапанные парижанами на стенах в 1930-х, и сказал слова, ставшие и моим девизом, едва я их прочитала: «Многие граффити, рожденные на парижских стенах, поразили меня силой определенного события, как будто мир внезапно стал больше». Когда я спрашиваю себя, что он имел в виду, сказав «мир стал больше», я думаю об этом пространстве, о котором вспоминала раньше, — моментальный срез наклейки на стене и пешехода, чей глаз поймал эту картинку. Если это хоть на какое-то мгновение возможно, то в пространстве что-то должно произойти в эту же долю секунды. Я надеюсь, это «что-то» будет моментом признания, приветом от другого человека, который там будто присутствует, но в действительности его там нет — это лишь маленькое отражение себя, вставленное в стену.

Рисую ли на стенах или строю плоты на реке, я стремлюсь передать людям ощущение, что мир больше и менее предсказуем, чем они себе представляли. Здесь есть некоторая надежда, заразительное чувство, что мы должны и можем преобразовывать наш мир вновь и вновь. Я знаю, что хочу слишком многого, но мне все равно очень нравится это.

---

[6] Французский фотограф, художник, скульптор и литератор венгерского происхождения (1899—1984).

«Дерек»,
режиссер
Айзек Джулиан

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Без зазоров

XII «Медиа Форум» 33-го Московского международного кинофестиваля окончательно перебрался из кинозала в выставочное пространство. Прецеденты использования галерейного показа были и прежде, но все же большая часть программы раньше шла в кинотеатре. В этом же году «Расширенное кино» (так, с прямой отсылкой к одноименной книге Джин Янгблад 1970 года, которая expanded cinema связывала с расширением сознания, был назван форум) гостеприимно приняли Московский музей современного искусства и Центр современной культуры «Гараж». Означает ли это, что «белый куб» победил «черный ящик»?

Полет в кубе

Белый куб, то есть пространство экспозиции с белыми стенами, давно уже сам по себе стал символом современного искусства. «В белом кубе объект отделен от своего истинного окружения, и эта деконтекстуализация поднимает его до статуса произведения искусства» (Урсула Фроне). Брайан О'Доэрти когда-то спел ему гимн, обнаружив, что в белом кубе есть «нечто от святости церкви, порядок в зале суда, мистика экспериментальной лаборатории и роскошный дизайн — все для того, чтобы произвести на свет уникальное культовое пространство эстетики». Если белый куб создавал дистанцию, то черный ящик кинозала ее стирал, способствуя плавному погружению зрителя в мир киношных грез. Белый куб акцентировал современность и геометрическую чистоту трехмерного пространства, черный ящик, напротив, растворял последнее в темноте, в качестве нити Ариадны предлагая нарратив сюжета и «четвертое измерение» времени. При таком давно сложившемся раскладе переезд «Медиа Форума» на галерейно-музейную территорию мог бы выглядеть вполне знаковым жестом, делающим ставку на разрушение повествования, а заодно и временно́го единства фильма, на зрительскую дистанцию и рефлексию...

Самый яркий пример в этом смысле, наверное, дает немецкий режиссер Харун Фароки, за плечами которого 90 (!) фильмов и участие в крупнейших фестивалях мира. Отказ от ограничений кинематографа для него сознательное решение. Причем, судя по работе «Пир или полет» (ее Фароки делал вместе с Антье Эйман), решение, которое осознается как драматическое. Он отказывается от фильма ради возможности создать кинематографический оркестр и исполнить только им услышанную симфонию. В качестве «музыкантов» — известные режиссеры: от Пьера Паоло Пазолини до Такэси Китано, от Робера Брессона до Кэтрин Бигелоу. Вместо партий — куски из фильмов со сценами суицида. Фароки сталкивает их, фактически монтирует — но не во временно́й последовательности, а в пространстве. Зритель ока-

зывается окружен полукругом из нескольких экранов, изображения на которых рифмуются друг с другом, контрастируют, повторяются, перетекают одно в другое.

Фароки создает не коллаж — скорее, панораму, где действие происходит в нескольких местах одновременно. Он препарирует реальность фильмов, выбирая пики высокого напряжения, пронизанные отчаянием, немотой, решимостью. При этом автор добивается двух противоположных эффектов. С одной стороны, зритель оказывается в предельно эмоциональном, трагическом пространстве. С другой — нарратив кинолент разрушен, их столкновение заставляет обращать внимание на «внешние» черты изображения, будь то цвет одежды, ритм и направление движения, фон, ракурс съемки... В результате все произведение начинает тяготеть к экспрессивной абстракции, а заданный сюжет суицида героя плавно соединяется с темой распада, смерти киноленты. Понятно, что тема операции на «теле искусства» тесно связана с авангардной традицией. Как заявил Фароки, «один препарирует птицу, чтобы ее съесть, другие — чтобы научиться полету». Он явно из тех, кто, оказавшись перед дилеммой «пир или полет» выбирает полет.

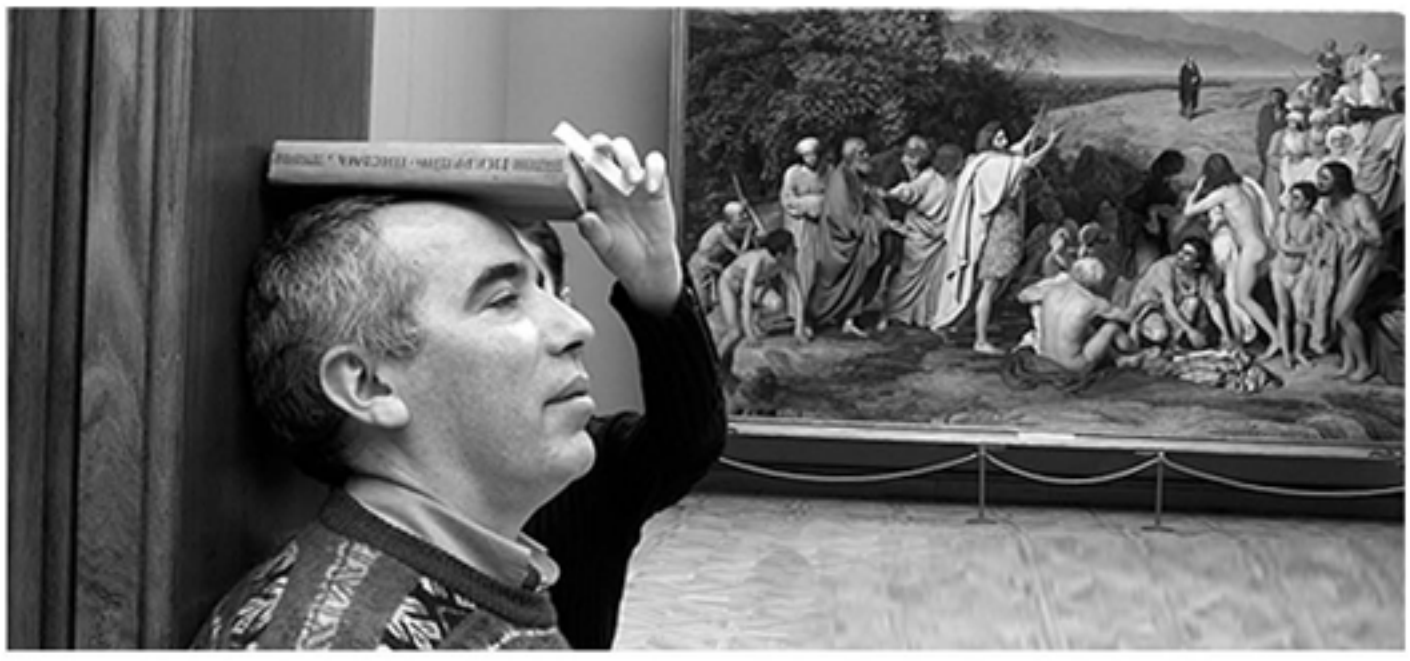
Любопытно, что Фароки не затушевывает, а, наоборот, подчеркивает аналитическую задачу. По крайней мере, в своем комментарии к работе именно на нее он обращает внимание: «Обычно анализируют монтаж на основе сопоставления двух кадров и очень редко принимают во внимание «удаленный монтаж». Кадр в фильме отсылает к предыдущему, часто к нескольким похожим или резко отличающимся друг от друга кадрам, сильно удаленным от него в хронологической последовательности». Тут образ экспериментальной лаборатории, использованный Брайаном О'Доэрти, перестает выглядеть метафорой. По крайней мере, для Фароки белый куб, похоже, становится пространством то ли стерильной операционной, то ли лаборатории, где извлекаются на свет божий тайные сочленения и рифмы фильмов.

Трансформации лабиринта

Но, как ни странно, «Пир или полет» чуть ли не единственное произведение, в котором конфликт установок, заданных разными типами пространств репрезентации, просматривается отчетливо. Другие авторы, напротив, стремятся совместить преимущества обоих. Среди самых интересных примеров — инсталляция «Благовещение» финской художницы Эйи-Лиизы Ахтилы. Ее имя точно стоит запомнить. Работы Ахтилы демонстрировались на Венецианской биеннале 1999 года («Службы утешения», «Если бы 6 была 9»), Новой национальной галерее Берлина, музее Фридерицианум в Кассселе («Я/Мы; Ok, Серый»), Чикагском музее современного искусства («Сегодня»). За плечами этой финки — профессиональное режиссерское образование в Лондоне, Калифорнийском университете и Американском институте кино в Лос-Анджелесе. Но при этом, как замечает Раймон Беллур, «она отказывается признавать существование зазора между инсталляцией и фильмом, музеем и кино». Возможно, этот зазор и несуществен, но нельзя не заметить, что нам здорово повезло, что удалось увидеть ее новую работу не в кинозале, а в пространстве «Гаража». Там для нее было создано специальное пространство, в котором проекция шла на три стены. Иначе говоря, трехмерное пространство белого куба преобразилось в трехмерный мир черного ящика. Что дает такая вроде бы чисто формальная трансформация? Очевидно, что она убирает дистанцию между зрителем и образом, который буквально окружает его со всех сторон. С другой стороны, она сохраняет пространственные координаты. Входя в зал, зритель одновременно вводится внутрь фильма.

Метод «погружения», который предлагает зрителям Ахтила, фактически дублирует сюжетную конструкцию фильма. На экранах вначале появляется заснеженный финский лес, потом старый ворон, затем — маленькая фигурка Санта-Клауса вдали. От этого почти детского, полусказочного мотива

художница перекинет мостик к самодеятельному спектаклю, явно приуроченному к Рождеству. В качестве актрис — далекие от театра молодые и не очень тетеньки, которые учатся в Институте дьяконис в Хельсинки. Им предложено сыграть сцену Благовещения. За стеснительностью и комизмом (чего стоит только сцена примерки ангельских крыльев и подъема актрисы над сценой) вскоре начинают прорываться искренние реплики. За неловкостью жестов — подлинность чувств.



«Картины», инсталляция Юрия Альберта

Причем если зритель становится свидетелем репетиций, то самим актрисам предлагается реконструировать внутреннее состояние юной Девы. Для этого, между прочим, режиссер предлагает им репродукции трех картин раннего итальянского Возрождения, чтобы выявить, как в жестах рук, наклоне головы, композиции фигуры проявляются три варианта реакции Марии на «благую весть»: покорность, испуг, радостное смирение. Понятно, что картина выступает как посредник или рамка, фокусирующая внимание на встрече с непонятным, неведомым, чудесным. Фактически Ахтила выстраивает систему последовательных приближений, где инсталляция, самодеятельный спектакль, репродукции картин — этапы движения к смыслу евангельского сюжета.

Тут, очевидно, речь не столько о пространстве, сколько о преодолении времени. Возвращение трехмерности черного ящика, опора на пространственные координаты нужны как противовес «реке времен». Инсталляция становится точкой встречи сегодняшнего дня и безмерно далекого прошлого. Поэтому, естественно, в работе никак не акцентируется современность, если не считать одежды женщин и комнат клуба. Художницу интересуют не контрасты, а, наоборот, созвучия с вечным сюжетом.

Любопытно, что другой точкой опоры в этом плавании против течения Леты для Ахтилы становится тело человека. Ахтиле не нужны профессиональные актрисы, потому что речь не об игре — о реконструкции. Причем не события, а переживания. Но переживание невозможно навязать или объяснить. Его можно только пережить. Наверное, поэтому Ахтиле понадобилось поместить застенчивых сдержанных студенток в ситуацию театрального действия. Мало того, она вовлекает женщин в дискуссию перед камерой, где они вынуждены определять свое внутреннее отношение к каноническому сюжету. Неловкость, стеснение, страх и их преодоление, сомнение и вера становятся, по сути, важнейшим содержанием работы.

И в этот момент «Благовещение» Ахтилы, которое, кажется, отсылает к традиции «примитивов», к опыту средневекового безыскусного «вертепа» или театральной мистерии (пусть и в антураже цифровых технологий), неожиданно сближается с перформансом, в котором зрителю предлагается роль или свидетеля, или потенциального актера. Если театр — это история для зрителя, то перформанс, как говорит художница Марина Абрамович, отдавшая этому

искусству сорок лет, «это о жизни, об испытании». Перформанс — это прямой контакт с реальностью. Ахтила, похоже, стремится балансировать между трехмерной реальностью перформанса и синефильским растворением в образе, которое не знает координат, но отсылает к неопределенности лабиринта или пещеры.

Таким образом, получается, что режиссеры со свойственной им харизматичностью стремятся не столько играть по правилам галерейного белого ку-

«Благовещение», инсталляция Эйи-Лиизы Ахтилы

ба, сколько адаптировать его для своих кинематографических нужд. В ряде случаев эта адаптация почти незаметна. Скажем, почему документальный фильм британца Айзека Джулиана «Дерек» (2008) о Дереке Джармене, отнесен к «расширенному кино», трудно понять. Может быть, кроме фильма инсталляция предполагала показ живописных работ Джармена. У Джармена было художественное образование, и в последний год жизни, когда съемки стали непосильны, он вернулся к холсту и краскам. Но в Москву живопись Джармена не привезли. А фильм «Дерек» — вполне традиционное документальное кино, которое идеально могло бы вписаться в фестивальную программу ММКФ «Свободная мысль». В основе его — большое интервью, которое Джармен дал автору фильма незадолго до смерти; «Письмо ангелу», написанное актрисой Тильдой Суинтон в 2002 году, восемь лет спустя после смерти режиссера; и, естественно, фрагменты из фильмов.

«Письмо ангелу» Суинтон (к слову, блистательно переведенное) пронизано тоской по ушедшему другу и по бунтарской эпохе 1960-х, нонконформизму 1980-х... Предсмертное интервью Джармена, напротив, напрочь лишено элегической печали и пафоса. «Если ничего нельзя сделать, остается только смеяться», — мимоходом замечает он. Из этих двух интонаций — пронзительно лирической и иронически отстраненной, стоически мужественной — складывается трагический контрапункт этой картины. В сущности, она не только о художнике, радикализм (и равнодушие к прокату) которого простирался так далеко, что он снял в 1976 году фильм «Себастьян» на латинском языке. К слову, не «Себастьян» ли Джармена стал одним из источников пылкой любви к античности, которая пробудилась десятилетием позднее на брегах Невы у «новых академистов»? Наверняка Тимур Новиков видел его во время своих поездок в Европу и Америку в 1980—1990-х. «Дерек» также не о том, из какого сора растут стихи (фильмы, картины), не ведая стыда... Скорее, наоборот, о том, что невозможно объяснить их появление чисто логически.

О том, что искусство рождается не из концепции только, но и из страсти и боли, не благодаря, а вопреки очевидному... Из попытки обрести смысл в бессмысленном мире.

Если «Благовещение» апеллирует к внутреннему опыту зрителя, «Дерек» маркирует территорию памяти, то семиэкранная инсталляция «Пятая ночь» китайца Ян Фудуна погружает в пространство сна. Как и положено снам, фрагментарного, с нарушенными временны́ми и причинно-следственными

«Звонит ли колокол в пустынном небе», Гэри Хилл

связями и к тому же черно-белого. Экран Ян Фудун превращает в панораму. Зритель оказывается в темном зале перед полукругом семи экранов, на котором возникают ночные улицы и площади старого Шанхая 1930-х годов. Черно-белые съемки города — размытые, с мягкими контрастами света и темноты — похожи на стилизацию немого кино и одновременно на рисунок тушью.

Расширенное кино буквально оборачивается расширенным ви́дением, которое художник называет «многоракурсным взглядом». Три камеры распределили между собой объекты внимания. Одна снимала городской пейзаж, другая была сосредоточена на движении, третья — на крупном плане персонажей и объектов. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что с «многоракурсным вглядом» хорошо знаком любой охранник, который отслеживает через камеры слежения изменения на своей территории. Поэтому ностальгически-романтическое слежение за проплывающими на экранах фигурами, будь то одинокая девушка-сомнамбула, двое юношей, бредущих друг за другом и за ней, пара комических джентльменов в костюмах и с чемоданами, которых выбрасывают пинками из машины на мостовую, обретает неуловимый привкус вуайеризма. Формально он оправдан тем, что в видоискателе появляется рамка кадра, а в объективе — персонаж в кресле, похожий на режиссера. Ян Фудун то ли делает фильм о съемках кино, то ли следит за съемками, то ли следует за прихотливым течением сна. Ограниченность нашего ви́дения — условия игры. Мы не узнаем, чем закончилась история и вообще о чем она. Сюжет сложен из обрезков, словно новый иероглиф из старых понятий. Смысл неявен и неуловим. Точнее, неуловим словами, но его можно поймать камерой. И тогда комические герои оттенят романтическую красавицу, старый город — чью-то юность, а черно-белое видео напомнит «Любовное настроение» Вонг Карвая и сны стариков-сюрреалистов.

Метаморфозы медиа

Если режиссеры, как Эйя-Лииза Ахтила, Айзек Джулиан стремятся покинуть или модернизировать «черный ящик», то для художников, постоянных обитателей «белого куба», это новое манящее пространство, полное загадок и невероятных возможностей. Пожалуй, для многих художников можно вести речь не о «расширенном кино», а о расширении в сторону кино. «Расширение» может выглядеть минимальным, но результат — впечатляющим. Скажем, группа «Синий Суп» (Алексей Добров, Даниил Лебедев, Валерий Патконен, Александр Лобанов) в работе «Метель» превращает зимний пейзаж заснеженного леса в анимированную картинку. На экране вроде бы почти ничего не происходит. Ну, метет вьюга, потом утихает; ну, пересекают поле крохотные фигурки лыжников, вначале — их все больше, потом они исчезают. Но зрителям саспенс обеспечен. Если считать, что у слова «саспенс» два значения — неопределенность и приостановка действия, то «Синий Суп» виртуозно его создает, чередуя именно эти два элемента. Минималистичная картинка, краткость повторяющегося действия, неопределенность финала, фактическое отсутствие сюжета оставляют воображению зрителя максимальный простор. Зимний пейзаж на экране выглядит стертой, затасканной цитатой из забытого фильма то ли про войну, то ли про учения, то ли про партизан. Он отсылает к анонимности тиражированных медиа, а не к конкретному фильму. Конкретные фильмы, как, например, документальная цветная (!) лента про немецких егерей, воюющих на Кавказе в 1943-м (она была показана в «Белых Столбах» на прошлом фестивале архивного кино), никакой тревоги не несут. Они даже не кровожадны. Наши убитые солдаты, снятые пулеметчиком на перевале, остались крохотными фигурками на снегу. Солнце в горах, ослепительный снег, все, как в «горных» фильмах Лени Рифеншталь, но смерть людей — настоящая. «Синий Суп», конечно, не имеет в виду ту военную хронику. Но те или другие военные кадры вошли в коллективную память, и именно ее пространством оборачивается «черный ящик», в котором зритель смотрит «Метель». Этот «черный ящик» у «Синего Супа» ассоциируется с катастрофой, безымянностью жертв, анонимной растворенностью свидетелей ужасного.

«Подъем и падение», Фиона Тан

Процесс «расширения» в сторону кино может быть не менее интересен, чем результат. Так, Юрий Альберт в инсталляции «Картины» (2008) создает модель зала со стульчиками в несколько рядов, где зритель оказывается пе-

ред бегущей строкой. Текст, для чтения которого понадобится пять часов, был взят из книги Филострата Старшего (170—247 н.э.), который описал сюжеты античной живописи. Зритель, следовательно, сталкивается с цепочкой метаморфоз. Картина превращается в слово, слово — в цифру бегущего изображения, строка письма — в линию, линия — в экран. Трансформация медиа становится способом рефлексии о времени и сути образа. Инсталляция, в свою очередь, оказывается одновременно моделью читального зала, картинной галереи, кинозала и домашней гостиной с телевизором. А в конечном счете моделью внутреннего восприятия искусства, демонстрирующей, что самый интересный «черный ящик» — это наша собственная голова.

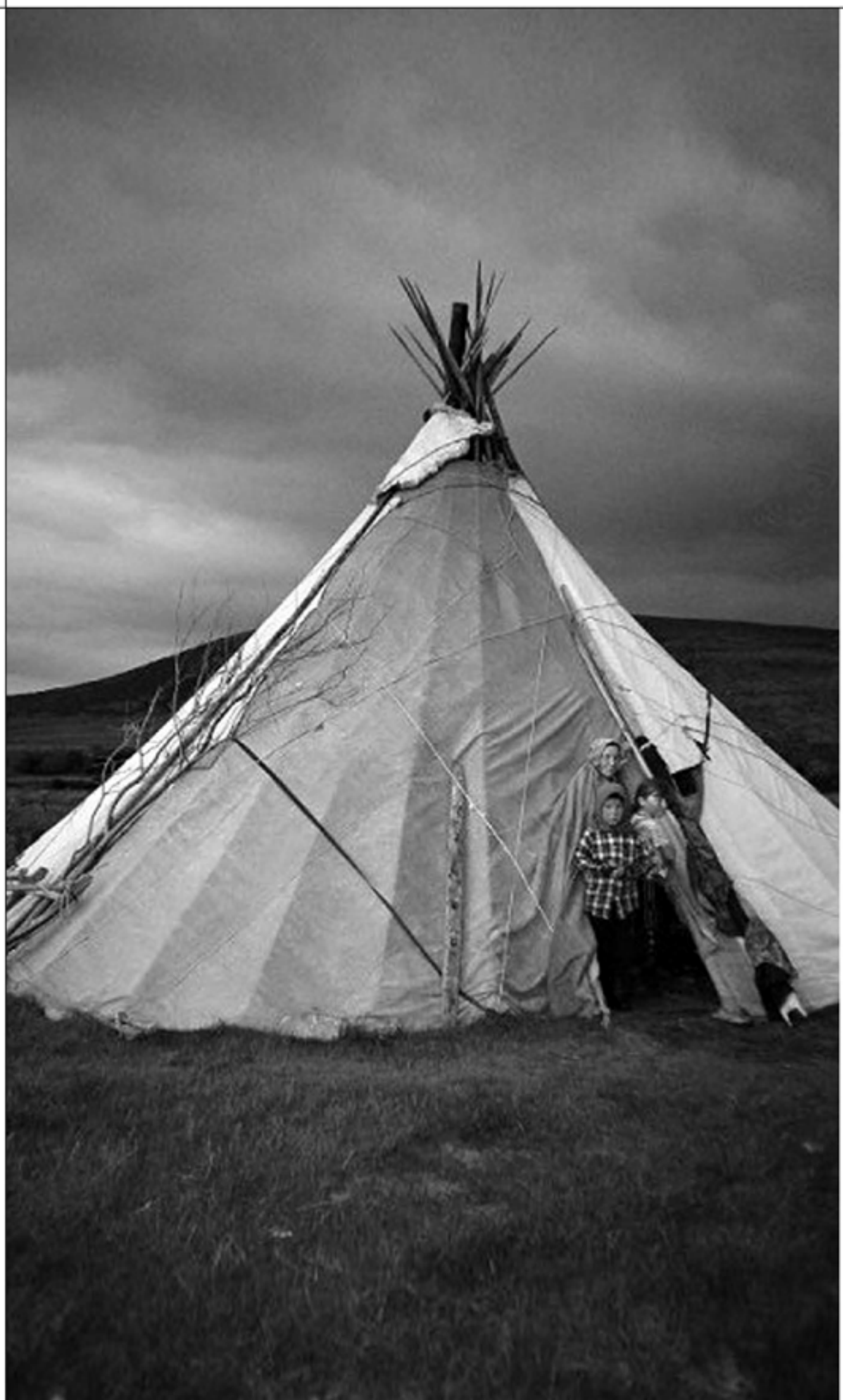
Но главным образом темное пространство кинозала манит художников возможностью работать с «четвертым измерением» времени. При этом их интересует не процесс, а само понятие времени, если так можно выразиться, время во вневременном аспекте. Об этом завораживающая работа Фионы Тан «Подъем и падение» (2009), где на двух экранах встречаются-скользят пожилая женщина и она же в юности. Они могут встретиться только в пространстве выставочного зала, которое становится «пределом вневременным». Аналогично американец Дуг Айткен в инсталляции «Дом» сталкивает неотвратимость текучего времени и жажду постоянства, неизменности чувства. Он снимает своих пожилых родителей, которые просто неотрывно смотрят друг другу в глаза. По сути это образ скульптурный, «расширенный» за счет средств видео. Камера движется вокруг стариков, как она могла бы двигаться вокруг монумента. Но пространство рядом с ними непрерывно меняется. Падает оконная рама, осыпается стена, рушится крыша... В финальном кадре мы видим пустую площадку, на которой очерчен контур исчезнувшего дома. Фактически Айткен развивает тот же сюжет, что был в гоголевских «Старосветских помещиках», — сюжет об исчезающем рае, где остались неизменными вечная любовь родителей и наше детство.

Вообще тема скульптуры в контексте выставки звучит постоянно. В том числе и звучащей скульптуры. Использует видео для создания живописно-скульптурной группы Виктор Алимпиев в работе «Вот». Звучащая огромная круглая пластина в работе Юрия Календарева и Евгения Юфита оказывается источником не только звука, но и изображения. Юфит создавал визуальный ряд под тридцатиминутный саундтрек Календарева, смонтированный из биения сердца, ночного плеска реки Арно и гудения диска. Более того, на эту звучащую скульптуру еще и проецируется изображение.

Гэри Хилл снимает в полный рост знаменитую французскую актрису Изабель Юппер на две камеры. В работе «Звонит ли колокол в пустынном небе?» Юппер буквально наедине с объективом — без режиссерского задания, сценария и даже зрителей. Она должна была просто стоять перед камерой на протяжении длительного времени. Зазор между неподвижностью и движением — это переход от фотографии к видео, а два больших экрана усиливают эффект объема и монументальности. Парадокс в том, что эта монументальность оказывается очень даже лирического свойства. Стояние перед объективом без определенного задания в течение нескольких часов — это, в сущности, обманчивое пребывание наедине с собой. Или, что коварнее, с зеркалом, которого человек не видит, но которое «запоминает» все. В итоге съемки Хилла дрейфуют от кинопроб к затяжному перформансу, где в роли проявителя личности выступает время. Существование актрисы и зрителей в двух разных пространствах становится принципиальным. Каждый из них находится в «белом кубе», который для противоположной стороны оказывается непроницаемым «черным ящиком».

Опыт Гэри Хилла, пожалуй, нагляднее всего показывает, что вряд ли возможна окончательная и бесповоротная победа одной из сторон. Даже в одной отдельно взятой галерее. Другое дело, что движение художников между черным ящиком и белым кубом складывается в увлекательный сюжет, повороты которого почти непредсказуемы.

Ч Т Е Н И Е



СЕРГЕЙ ОЛЬДЕНБУРГ-СВИНЦОВ, ДМИТРИЙ ЛЕМЕШЕВ,
АНАСТАСИЯ АРЫШЕВА

Мот Нэ

по повести ИНГИ ОБОЛДИНОЙ

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2010

Северный промышленный город. Главное управление промышленного концерна. Огромный конференц-зал похож на аквариум. Большой круглый стол и кресла — все прозрачное, легкое, нереальное. За столом сидят респектабельные мужчины и женщины. Совещание. Дина, женщина около сорока лет, выставляет на стол колбы с маслом.

Д и н а. Это материалы из скважины номер 10—05. Нефть высшего качества. Более того... запасы нефти в этом месторождении оцениваются в 500—600 миллионов тонн.

Колбы ходят по рукам. Специалисты встряхивают их, кивают.

Э к с п е р т. Вы, Дина Александровна, уверены в таких цифрах... Вы, может, не знаете, но это очень большие объемы нефти. Такие месторождения — редкость, даже для вас.

Д и н а. Я лично контролировала каждый этап разведки месторождений, начиная от региональных геолого-геофизических работ.

Э к с п е р т. Это прекрасно. Вы, должно быть, многое узнали о земле, теперь вам есть что рассказать ребенку на ночь.

За столом проскальзывает легкий смешок.

Д и р е к т о р. Спасибо. Прошу садиться, Дина Александровна. Хотя нет, у меня совсем нет времени, постойте... Я хотел это сделать в более торжественной обстановке, но сейчас напряженная пора, поэтому... Господа, я рад вам представить моего заместителя — куратора проекта Дину Александровну Авдееву. Все вопросы решаются только через нее.

Тишина. Директор начинает аплодировать. Раздаются дежурные аплодисменты. Один молодой мужчина хлопает в ладоши громче всех. Это Санька, лучший друг Дины.

Д и р е к т о р (*встает*). А теперь прошу меня извинить...

Выходит из зала. Все поднимаются с мест, кто-то подходит к Дине, кто-то покидает помещение. К Дине подлетает Санька и крепко обнимает ее.

С а н ь к а. Динка, это — как второе рождение, поздравляю!

Д и н а. С тебя ящик коньяка.

С а н ь к а. Согласен, проспорил. Просто не хотел сглазить.

К Дине подходит столичный эксперт. Протягивает руку.

Э к с п е р т. Поздравляю.

Д и н а. От души?

Э к с п е р т (*неуверенно*). Да... конечно... От души.

Эксперт ретируется. Санька с восторгом смотрит на Дину.

С а н ь к а. Динка, супер! Поздравляю! Ну ты просто танк! Молодчина! (*Сгребает ее в охапку, разворачивается и кричит всем вокруг.*) Она молодчина!

У Дины огромная квартира. В одной из комнат — мастерская художника. Дина входит в прихожую. К ней выбегает дочь Алька, лет семи-восьми.

А л ь к а. Мама!

Д и н а. Ну, чем сегодня занимались?

Из комнаты выходит Леша, муж Дины. Он немного младше ее, типичный художник — долговязый, худой, взъерошенные волосы, щетина, переходящая в бороду, жутко добрый и улыбчивый.

Л е ш а. Ой, наша мама-бизнесмен пришла!

У него в руках только что написанный акварелью пейзаж.

Л е ш а. Ну, как тебе?

Дина внимательно смотрит.

Д и н а. Леша, это очень прикольно.

Л е ш а. Я тоже думаю, что это хорошо.

Д и н а. Ты молодчина!

Л е ш а. Нет, это Алька, семь лет. А вот что написал Леша.

Леша показывает другой рисунок — натюрморт. Дина улыбается.

А л ь к а. Зато ты самый лучший папа!

Все смеются, Леша обнимает одновременно и Альку, и Дину.

Л е ш а. Ой, девчонки! А что я вам сегодня вкусненького приготовил!

«Д е в ч о н к и». А что?

Л е ш а. Сюрприз!.. Алька, я как лучший отец разрешаю тебе посмотреть телевизор еще полчаса.

Алька срывается с места и убегает. Леша помогает Дине снять плащ. Он целует ее нежно в глаза, губы, щеки... Звонит телефон. Он выдергивает штепсель из розетки, целует Дину снова.

Л е ш а. Работяга моя, устала... Моя бизнесменка. Начальница моя... Поздравляю тебя, но не себя... Эта работа заберет тебя у меня. Совсем заберет.

Д и н а (*обнимает мужа*). Я тебя люблю, Лешка! И знаешь, меня так много, что на всех хватит. И на работу, и на тебя, и на Альку. И еще останется. Все будет хорошо у нас. Я так хочу. И главное, я могу.

Целуются.

«Тойота»-внедорожник преодолевает снежные заносы в тайге, буксует, выбирается, едет дальше. За рулем Санька.

С а н ь к а. ...Дина, он прекрасный экономист, с хорошим образованием. Настоящий мужик. Честный! В управлении его все уважали, даже боялись.

Д и н а. Это смешно. Фарс какой-то... с замглавы — в егеря! Глупо.

Среди деревьев рядом с рекой показался дом егеря. Совсем не домик — отличный дом!

Егерь угощает Дину и Саньку чаем. На столе — самовар, чашки в цветочек, перед егерем — стакан в массивном серебряном подстаканнике.

Егерь улыбается, пьет чай.

Д и н а. Сергей Юрьевич, вы можете улыбаться, сколько хотите. Я понимаю, в ваших глазах я — сопливая девчонка с мечтами и амбициями, но я умею добиваться... Просто с вашим опытом и знаниями добиться желаемого можно быстрее и вернее.

Егерь молчит.

Д и н а. Это, конечно, очень красивый жест — уйти в лес. Все, правда, в шоке! Но из всего зарвавшегося прошлого правления только вы были настоящим. Так давайте вместе честно делать общее дело! Я хочу набрать сильную команду. Давайте работать вместе...

Егерь молчит, улыбается в усы, изредка поглядывая на Дину. Дина ждет ответа. Ответа нет.

Д и н а. Сергей Юрьевич! Слабость это... Вас подставили, и вы сбежали в лес от всех трудностей и от правды. Такой экономист сидит в егерях — пре-

ступление! Как бы меня ни подставляли — я пойду до конца. И увидите — дойду. Только давайте пойдем вместе!..

Егерь молчит.

Д и н а. Мне жаль. Сергей Юрьевич, я вас страшно уважаю и очень жду...

На открытие скважины собралось много мужчин в солидных костюмах. Натянута красная ленточка. Возле ленточки стоят директор и Дина. Праздничной атмосфере не мешает пронизывающий ветер.

Д и р е к т о р. ...А честь открыть первую скважину этого месторождения предоставляется Дине Александровне Авдеевой.

Дина подходит к ленточке, ей подносят на красной подушечке ножницы. Она отрезает небольшой кусочек ленты и кладет его на подушечку вместе с ножницами. Аплодисменты. Директор пожимает Дине руку.

Дина подходит к буровой, ей подают бутылку шампанского, привязанную к вышке. Она бросает ее, но бутылка не разбивается при ударе о буровую.

Э к с п е р т (*иронично*). Ну, вы сделали свое дело, Дина Александровна, теперь позвольте мужчинам.

Эксперт хочет взять бутылку шампанского, но Дина не отдает.

Д и р е к т о р. Дина Александровна, осторожно, не сломайте буровую!

Раздается дежурный смех. Дина пробует еще раз — бутылка разбивается.

На поле стоит вертолет, винты уже работают. Дина в сопровождении нескольких мужчин бежит к вертолету.

Вертолет поднимается в воздух.

Д и н а (*пилоту*). Вадим Петрович, сколько нам лететь?

П и л о т. Часа полтора. Вы отдыхайте, Дина Александровна, тут Интернета нет, сотовой связи нет, так что поработать вам не удастся.

Д и н а. Есть еще спутниковая связь, Вадим Петрович.

П и л о т. Не удивлюсь, если вы для работы и кармическую связь использовать научитесь.

Дина смотрит на проплывающую под вертолетом тайгу, откидывается назад. Закрывает глаза, впадает в дремоту...

В просторной комнате накрыт стол. Дина сидит во главе стола. Перед столом стоят мужчины в черных костюмах, которые были на открытии скважины. Рядом сидит Алька. В комнату входит Леша, как обычно, взъерошенный, перепачканный красками. В руках у него бутылка шампанского.

Л е ш а. Дина Александровна, это надо отметить!

Леша пробует открыть шампанское, но бутылка выскальзывает у него из рук и падает на пол. Не разбивается, а отскакивает от пола, как мяч. Леша пробует поймать бутылку, но она не дается в руки, «прыгает» по комнате. Мужчины весело начинают ее ловить, Алька тоже присоединяется. Но бутылка «убегает» от них.

Дина открывает глаза: вертолет крутится со страшной силой. В салоне паника, быстро надвигается земля.

П и л о т. Прием!.. Луговая, Сокол падает! Мы падаем!!!

Вертолет стремительно падает. От винтов идет дым.

П и л о т. Всё, пи*...

Вертолет разбивается о землю в таежном лесу.

Затемнение.

Тяжелые жилистые руки со вспученными венами, рябые от возраста и работы, мнут, трут, растирают... спину, руки, грудь, снова спину... Безжизненное белое тело женщины распластано на шкурах. Это Дина. Лицо ее разбито — всё в ссадинах и кровоподтеках. Мелькают всполохи огня, тени. Любопытно-

дружелюбные морды собак — сибирских хаски. По стенам развешаны пучки трав, черепа животных, рога оленей. Шаманка колотит в бубен и гортанно поет. Лицо ее — в глубоких морщинах, в которых плутают и теряются узоры татуировок. Напевая, она отрезает штанину Дининых брюк, осматривает рану на ноге и прижигает ее тлеющей головешкой. Дина тихо стонет, но, как только шаманка убирает огонь, снова затихает.

За процессом наблюдают несколько хантов. Шаманка срезает всю одежду с Дины. Осматривает тело. Ханты говорят на своем языке.

М у ж ч и н а. Зачем ты с ней возишься, дух покинул ее.

Шаманка берет тлеющую головешку и прижигает Дине еще одну рану. Дина вздрагивает. Мутным взглядом обводит окружающих ее людей, но вновь опускает голову и забывается.

Ш а м а н к а. Смотри, какая крепкая. (*Поднимает руку Дины.*) Она будет хорошей работницей. Смотри, какие здоровые зубы.

Шаманка оттягивает губу, демонстрируя ее зубы.

Шаманка набирает в рот воды из ковша и тонкой струйкой льет женщине на лоб. Веки вздрагивают. Дина медленно приоткрывает глаза.

Шаманка радостно приветствует ее на непонятном языке, приподнимает ее голову, сует в лицо ковш. Дина отворачивается. Жидкость проливается. Это кровь. Шаманка заставляет Дину сделать глоток, затем разрывает на полосы кусок ткани. Пожевав какую-то траву и сплюнув ее на рану Дины, делает повязку. Дина пытается встать, но у нее нет сил. Вновь впадает в забытье. Шаманка начинает вновь стучать в бубен и петь.

Затемнение.

Шаманка подносит кусок жестянки к уху Дины и не то гнутой подковой, не то еще чем-то железным начинает звенеть. Резкий звон проникает в Дину, она морщится, отдергивает голову от назойливого звука, но звук усиливается... Дина приоткрывает глаза: все плывет, смешивается и проясняется уже где-то совсем в другом месте...

Дина просыпается в своей постели, у нее болит голова. В комнату заходит Леша, он в фартуке.

Л е ш а. Что с тобой?

Д и н а. Жутко голова болит.

В комнату вбегает Алька, у нее в руках игрушечный вертолет. Она бегает с ним и жужжит.

Д и н а. Аля, брось вертолет. Брось! (*Кричит, падает на ковер, затыкает уши.*) Брось!!!

Л е ш а. Дина, что с тобой? Это же игрушка.

Д и н а (*кричит*). Бро-о-ось!!!

Она зарывается лицом в ковер…

Затемнение.

Дина поднимает голову и осознает, что находится в чуме, где вместо ковра постелена шкура. Шаманка, широко растопырив ноги, сидит у костра, свесив голову. Она очень устала. Ханты — двое мужчин и молодая девушка — подходят близко, разглядывают Динино лицо, улыбаются, обнажая все зубы.

Замечая свою наготу, Дина натягивает на себя шкуру, забивается в угол. Шаманка снова дает Дине выпить из ковша кровь. Дину тут же тошнит.

Ханты смеются — они радуются, что «гостья» пришла в себя. Кто-то трогает ее глаза, кудрявые волосы, что-то лопочет по-своему.

Дина слегка проясненным взглядом смотрит на окружающих.

Д и н а. Где я? Кто вы такие? Со мной еще летели люди, где они?!

Шаманка, кажется, понимает Дину. Та с надеждой смотрит на нее.

Д и н а. Они в других чумах, да?

Шаманка показывает на небо. Дина ложится на пол и плачет.

Женщины приносят одежду, предлагают ее Дине.

Д и н а. Вы бы вышли... И уберите свои бубны, голова раскалывается!

Она указывает на выход, но никто не собирается уходить.

Дина натягивает на себя одежду. Шаманка приказывает ей жестами лечь. Окуривает ее тлеющим пучком можжевельника.

Ш а м а н к а (*на своем языке*). Ложись, дух в твоем теле еще не окреп.

Шаманка пробует ее уложить, но Дина отталкивает руки и начинает кричать.

Д и н а. Убери руки! Я сама все знаю! Руки уберите! И отвезите меня домой!!! Домой. Слышите? Домой!.. Господи, где я?!

Она кричит все сильнее, но хантов это только веселит. Наконец, в полном отчаянье, Дина поднимает руки к небу и орет так, как это сделал бы первобытный человек, требуя внимания к себе.

Ханты смолкли. Но уже через минуту снова улыбаются, одобрительно качают головами. И вот уже, сцепившись руками, женщины скачут вокруг костра, таская за собой по кругу совсем очумевшую Дину. Слезы градом катятся по ее щекам, но она не замечает их. Она совершенно ослабела, и тело ее самопроизвольно ритмично дергается, а взгляд бессмысленно блуждает по скалящимся разгоряченным лицам...

Затемнение.

В центре чума сидит голая шаманка и чистит свое тело скребком: смазывает кожу жиром, потом при помощи скребка сгоняет жир и грязь в стоящую перед ней миску. Из дальнего угла на нее угрюмо смотрит Дина. Шаманка надевает рубаху. Достает из-под шкур две миски, одну передает Дине. В миске — кусок мяса. Шаманка впивается зубами в него, ножом отрезает мясо прямо перед губами. Жует. Перед Диной тоже лежит нож. Дина хватает нож. Угрожая ножом шаманке, пробирается к выходу из юрты. Шаманка посмеивается. Дина выбегает наружу.

Дина выскакивает из чума и... останавливается. Вокруг бесконечная снежная пустыня. Она стоит на холоде. Ее начинает трясти. Из соседнего чума выходит мужчина, кормит собак, смотрит на Дину. Дина возвращается в юрту.

Утром, ворча и дергая за веревку, к которой, словно собака, привязана Дина, шаманка ведет «гостью» по стойбищу. Стойбище состоит из десятка чумов. Дина смотрит по сторонам. Возле одного чума сидят женщины, перед ними — гора рыбы. Подошедший мужчина вываливает перед ними еще один мешок рыбы. Женщины принимаются за работу — распарывают брюхо рыбин, выгребают слизь, достают и просаливают икру, складывают рыбу в бочки.

Шаманка подводит Дину к самому большому чуму. При их приближении среди женщин пробегает шепот: «Мот Нэ», что на их языке значит «чужая».

Шаманка передает одной из женщин, Юме, веревку, которой обвязана Дина, и уходит.

Юма — крупная, полная женщина — дает Дине нож и рыбу. Показывает, как нужно разделывать. Дина отбрасывает рыбу в сторону.

Д и н а. Да вы послушайте меня! Мне нужно назад, домой! У меня есть семья! Понимаете?! Ре-бе-нок!..

Рыбу подбирает «дежурящая» невдалеке собака, а Дина получает от Юмы рыбьим хвостом по лицу.

Д и н а. Вы с ума сошли! Я не буду этого делать! Мне надо домой!

Дине дают в руки очередную рыбу. Она понимает, что сопротивляться бесполезно. Юма указывает ей место.

Дина потрошит рыбину, неумело солит, бросает в бочку.

Днем к женщинам подходит крупный, еще не старый мужчина. Это Салы.

Женщины поднимаются, встречают его, оказывая особое внимание и уважение.

С а л ы. Как работает Чужая?

Одна из женщин дергает Дину за веревку, заставляя ее встать. Дина встает.

Ю м а. Она упрямая. Не очень хорошо для женщины.

Женщины снова усаживаются, принимаются за работу. Салы наблюдает за работой Дины. Дина замечает это. Поднимает глаза. Взгляд Салы ничего не выражает — ни удовлетворения, ни недовольства. Дина притягивает его за край одежды...

Д и н а. Пожалуйста, домой! Умоляю, домой...

Ж е н щ и н ы (*смеются*). Юма! Посмотри! Ей нравится твой муж!

Ю м а. Помолчите! (*Бьет Дину по рукам.*) Эта женщина — чужая!

С а л ы. Свой всегда может стать чужим, а значит, и чужая — своей.

Юма ревниво качает головой. Салы отходит.

Юма, рукой дающая команду «пора заканчивать работу», бьет Дину по плечу более сильно, чем следовало бы.

Ю м а. Хватит на сегодня.

Несколько женщин остаются прибирать рабочее место, остальные расходятся по чумам.

Юма ведет Дину к шаманке. Но та громко ругается, выталкивая незваную гостью из чума.

Ш а м а н к а. Чужая постоянно говорит! Моя голова от нее может треснуть пополам! Я не буду с ней жить! Отведи ее к многодетным! У них для нее найдется работа.

Юма озадачена.

Ю м а. Вот упала на нашу голову! Не надо было ее спасать.

Ш а м а н к а. Ладно! Я сама отведу ее.

Шаманка ведет привязанную за веревку Дину на окраину стойбища. Тащит с собой кусок лопасти вертолета. Оставив лопасть на снегу, они заходят в чум.

У костра в центре чума сидит женщина и держит на весу ребенка с голой попкой, ребенок кряхтит. Вокруг скачут еще четверо детей. Старшая — девочка лет одиннадцати-двенадцати. Одна бросает аркан, другие от аркана уворачиваются. Женщина встает, встречает гостей, прикрикивая на детей. Она беременна.

Дети с интересом смотрят на Дину — «непохожая» им в диковинку.

Ш а м а н к а. Возьми Чужую — ей негде ночевать.

Б е р е м е н н а я. Ты же видишь, сколько у меня детей!

Ш а м а н к а. Дети будут с ней играть. Тебе будет легче.

В юрту входит Ёнгхуп, глава семьи.

Ё н г х у п. Что у нас делает Чужая?!

Б е р е м е н н а я. Ей негде ночевать.

Ё н г х у п. Нас и так вон сколько!

Ш а м а н к а. Идем со мной.

Шаманка выходит из чума, мужчина послушно следует за ней. Дина безразлично смотрит на детей, на огонь. Она очень устала за день, ей уже ничего не хочется. Беременная разглядывает Дину. Ей жалко ее, но она не решается пригласить гостью сесть к огню.

Шаманка показывает мужчине вертолетную лопасть.

Ё н г х у п. Что это?

Ш а м а н к а. Нужная вещь. Ни у кого такой нет.

Ё н г х у п. Зачем она мне?

Ш а м а н к а. Я не хотела отдавать, мне она самой нужна.

Ё н г х у п. Дай посмотреть.

Мужчина рассматривает лопасть, решительно забирает ее у шаманки.

Ш а м а н к а. Чужой негде спать.

Мужчина кивает.

Дина стоит посреди чума. Вокруг нее бесятся дети — дерутся друг с другом, катаются по полу. Мать не обращает на них внимания. А Дина не сводит изумленных глаз с этих маленьких дикарей. Шаманка входит в юрту, отвязывает веревку от пояса Дины и выходит. Многодетная мать указывает Дине на шкуру в углу. Дина ложится на шкуру, закрывает глаза. К Дине подходят братья-погодки, рассматривают ее, приоткрывают пальцами ее веки. Дина угрюмо смотрит на детей.

Ночь. Тускло горит жирник. Беременная ходит по чуму голая по пояс, готовится ко сну. Муж ее — в узкой набедренной повязке — устроился на шкуре. Дети легли спать. Старшая дочка звонким голоском безостановочно поет заунывную хантыйскую песню.

Дина закрывает глаза.

Л е ш а (*за кадром*).

Жил на свете старичок
Маленького роста,
И смеялся старичок
Чрезвычайно просто.

Дина заходит в детскую. Леша, уложив в кровать Альку, читает ей стихи на ночь (*под звуки хантыйской песни*). Дина выглядывает из-за двери и счастливо улыбается, любуясь ими…

Л е ш а.

Ха-ха-ха
Да хе-хе-хе,
Хи-хи-хи
Да бух-бух!
Бу-бу-бу
Да бе-бе-бе,
Динь-динь-динь
Да трюх-трюх!

Леша замечает Дину. Улыбается.

Дина выбирается из чума. Вокруг снега. Светит луна. Дина замечает: что-то чернеет у самого горизонта.

Проваливаясь в сугробы, она идет к сложной конструкции, похожей издалека на скелет неизвестного животного.

Дина стоит у разбитого вертолета. Вертолет почти полностью разобран. Обшивка содрана, ханты растащили всё. На снегу стоит кресло пилота. На сиденье лежит большой камень, обвязанный ремнем, — знак того, что кресло занято. Дина сбрасывает камень, садится в кресло. Оглядывается. Со всех сторон — снега. Дина в панике. Ей кажется, что она — последний человек на этой земле и нет более ничего, только разбитый вертолет и снег.

Бредет обратно в селение.

Дина (*на ней уже нет веревки*) вспарывает брюхо рыбы, запускает руку внутрь, вытягивает грязные кишки. Женщины вокруг делают то же самое. Движения их механичны. Все очень устали и работают из последних сил. Мужчины тоже при деле — уносят наполненные рыбой бочки, закапывают их неподалеку в снег. Где-то рядом воет собака.

Д и н а (*бормочет*). Успешная бизнес-леди Дина Александровна! У вас же куча денег! Что вы здесь делаете? У вас же — статус! Два языка в совершенстве! Помогает это вам сейчас? Ни-хре-на!.. Лешечка, я живая! Найди меня! Найди!

Дина стонет.

Появляется Салы, дает команду прекращать работу и уходит. Дина встает и устремляется за ним. Юма смотрит ей вслед.

Салы входит в чум, за ним — Дина.

Мужчина снимает с себя верхнюю одежду, садится на шкуры, достает табак, трубку. Дина бросается к нему, хватает за грудки, трясет, табак разлетается в стороны.

Д и н а. Вы обязаны мне помочь! Вы же люди! Не звери! Поймите! У меня ведь есть дом! Семья! Отправьте меня домой, у меня есть деньги, много денег! Вы купите на них рыбу — океан рыбы... Купите лодку с мотором, сети, заведете мотор, будет гудеть — ууу!

Салы большими глазами смотрит на белую женщину.

В чум влетает Юма. С визгом бросается на Дину. Схватив ее за капюшон, выволакивает из чума, капюшон отрывается. Юма бросает в Дину капюшон, пинками гонит ее прочь. Хватает ее за волосы и тянет по снегу.

Д и н а. Пусти! Сумасшедшая! Больно!

Ю м а. Чужая! Наглая! Моего Салы она захотела! Моего Салы!

Дина кусает ее за руку. Юма, вскрикнув, отпускает ее. Подскакивают другие женщины, оттаскивают свою соплеменницу, уводят в чум.

Дина лежит на снегу, усмехается. К ней никто не подходит.

Ободранная Дина сидит в чуме, пришивает капюшон. У нее получается довольно скверно, пальцы не слушаются. Вокруг расселись дети хозяйки, с любопытством наблюдают за ней. Даже щенок хаски — и тот уставился на нее и глядит с сочувствием. Дина болезненно морщится, игла впивается ей в пальцы.

Большой чум набит людьми. Мужчины курят, женщины поют. Дина сидит в дальнем углу и отрешенно смотрит сквозь всех...

С а л ы. Вы знаете: у нас поселилась Чужая!

Дина встрепенулась.

С а л ы. Она приносит нам много хлопот. Она своенравная и бесноватая. Это потому, что она без мужчины... Она бросилась ко мне и просила ласки. Юма видела это. И все женщины видели. Я решил дать Чужой мужа.

Он вытаскивает Дину за руку в центр чума.

С а л ы. Я даю за Чужую шкуру и шапку. *(Закутывает Дину, делает знак руками — прощай!)* И пусть каждая семья даст по шкуре...

Ханты выходят и кладут к ногам Дины шкуры и тоже делают знак «прощай».

С а л ы. Унху будет мужем.

Выходит рослый мужчина — Унху. Женщины заулюлюкали.

Д и н а. Вы отпускаете меня? Слава богу! Он повезет меня? Спасибо вам! (*Жмет руку рослому мужчине. Хватает за руку Салы. Трясет ее.*) Спасибо вам большое, спасибо! Вы меня поняли... Вы — самый мудрый. Я отблагодарю. Обязательно! Да! От-бла-го-да-рю!..

Дина трясет руку шаманке. Беременной, которая ее приютила.

Д и н а. Спасибо вам всем! Как же мне хорошо! Как хочется всех вас обнять, расцеловать!..

Дина подхватывает шкуры и обращается к Унху.

Д и н а. Ну всё, идем! Пойдем! (*Показывает на выход.*)

Все машут двумя руками — прощай, прощай...

Дина и Унху выходят из чума.

Д и н а. Вы меня отвезите к ближайшему городу... Это далеко? Очень? Конечно, лучше, если там есть аэропорт... Но, даже если нет, главное — до телефона добраться, а там меня заберут. А я вас не забуду, честное слово, я буду вам помогать... И семье вашей буду помогать. Наконец-то домой!.. Леша! Я жива!

Унху подходит к одному из чумов и аккуратно, как бы приглашая, втягивает Дину внутрь.

Она оказывается в довольно уютном чуме. Там натоплено. На лежанках разложена новая одежда. Унху вручает Дине рубаху. Еще и еще.

Д и н а. Да, спасибо! Одну! Одну возьму на память. Берите скорее то, что нужно. Еды побольше берите, воды. Надо торопиться.

Унху сбрасывает с головы Дины капюшон, дотрагивается до шеи. Дина отступает на шаг. Унху надвигается, расшнуровывает Динину одежду. Начинается упорная молчаливая борьба. Унху срывает с Дины балахон и бросает ее на лежанку.

Д и н а. Ты что делаешь? У меня есть муж! Муж, понимаешь! Настоящий!.. Знаешь, что он с тобой сделает!!! Да он убьет тебя! Руки убери!!!

Она хватает Унху за руки, вцепляется в лицо, пытается отбиться.

Д и н а. Это они что... мужа мне выделили?!! А шкуры эти и тряпье — мое приданое?!!

Унху влез на топчан, чтобы справиться с отбивающейся изо всех сил Диной. Но вдруг, задрав голову, взвыл, как зверь, и отпустил ее.

Д и н а. Убью, сволочь, только тронь! Не сметь, я сказала! Только тро...

Унху махнул Дину по лицу огромной лапой.

Ее грозная речь оборвалась, она завалилась на бок и отключилась.

Затемнение.

Лежанка. Динино лицо. Дина открывает глаза. На щеке — след от удара. Возле ее лица — открытая пасть спящего Унху. Он мерно дышит во сне.

Д и н а. Всё!

Дина вдевает унты в лыжные хомуты.

Д и н а. Что с тобой, Дина? Ты спишь с животным, ешь сырую рыбу, ходишь в шкурах. Ни одна твоя «тактика» не работает. Надо двигаться, Дина... Надо что-то делать. Надо идти.

Дина ступает широкими лыжами по насту, а злющий ветер поднимает от земли осколки мелких льдинок и, кружа их в вихре, швыряет ей в лицо.

Обломки вертолета остаются позади.

Слезы текут по щекам, и мокрые дорожки больно щиплют кожу, но она этого не чувствует.

Д и н а. Что ты ноешь? Ты же не идешь в тайгу замерзать! Ты идешь, чтобы найти связь с миром... Или не ной и возвращайся к своему зверюге! Пусть он бьет тебя по роже и трахает в бессознательном состоянии... Нет, спасибо! Пусть я сдохну в тайге, но не вернусь обратно никогда! Ну почему я не погибла со всеми?! Ну почему?! Ведь все, что со мной сейчас происходит, хуже смерти! Я не хочу жить!.. Да нет, ни фига подобного. Я буду жить и буду идти!!!

Она долго идет среди снегов, оставляя за собой петляющие ленточки лыжных следов.

Лыжный след заметается снегом. Линия, оставленная лыжами, похожа на кардиограмму. Вот «кардиограмма» обрывается на небольшом сугробе, из которого торчит лыжа и кончик песцового воротника.

Снег хрустит. Унху подходит к сугробу, руками разгребает снег. Взваливает Дину на плечо.

Где-то далеко обозначилось стойбище. Слышен звук шаркающих лыж и тяжелое дыхание лыжника — чумы постепенно приближаются. Унху тащит Дину обратно.

Дина сидит перед костром голая, запеленутая в полотно из собачьей шерсти. Все тело ее зудит, но при каждом порыве скинуть колючую пеленку Унху хватает ее за руки и заматывает обратно. Мокрые волосы прилипли ко лбу, струйки пота бегут от виска и со лба по носу вниз. Унху подносит ей деревян-

ную миску, наполненную горячим молоком, по которому расплываются круги сала. Упреждающе дует на молоко.

У н х у. Исум! Исум!..

Д и н а. Горячо? Понятно, горячо.

Дина смотрит на огонь и думает.

Д и н а (*мысленно*). Вот, Дина, план «номер два»... Не сметь подыхать в тайге! Выучить их убогое лепетание и узнать, где ты. И где Большая Земля. Тебе, Дина, для начала придется выпить это пойло, а потом начать жить... Надо начать жить!

Над горизонтом поднимается солнце. Селение хантов оживает. Залаяли собаки. Переговариваясь, мужчины с ружьями на плече отправляются на охоту. Охотники идут по снегу, привязав к ногам снегоступы, похожие на теннисные ракетки.

В сотне метров от них по снегу пробегает песец. Охотники крадутся по его следу. Выстрел. Довольный охотник потрясает ружьем над головой. Это Унху, муж Дины.

Рассупонив одеяние из шкур — маснут, Дина снимает шапку, складывает хворост, разводит огонь. Выскочив за полог чума, приносит две миски замороженного молока, вытряхивает молоко перед собой на дубленую шкуру, что служит вместо столешницы, и принимается откалывать ножом куски «ледяной булки». Именно на белую ледяную булку похоже молоко, замороженное и вытряхнутое из формы.

Охотники возвращаются с охоты. Навстречу им выходят женщины. В руках у женщин — ковши с водой. Встретившись с мужьями, они передают им воду. Охотники жадно пьют.

П е р в ы й о х о т н и к (*напившись и вернув ковш жене*). Унху! Твоя жена тебя не встречает? Где твоя жена?

В т о р о й о х о т н и к. Его жена — чужая. Она ничего не умеет. Думаешь, ему легко?

П е р в ы й о х о т н и к. Нет, ему тяжело.

В чум заходит Унху, здоровается с Диной. Она отвечает машинально, продолжая готовить еду. Дина рубит мясо, кидает в чан, ломает какие-то коренья, забрасывает их в похлебку. Нагребает хвороста, кидает в огонь, следит, чтоб молоко не выкипало, вытаскивая из огня слишком разгоревшиеся головни. Ее движения точны, как танец, как ритуал, в свете огня все выглядит завораживающе и даже красиво. Унху замечает это. Сильными руками он обхватывает Дину сзади, прижимает к себе и что-то тихо говорит на ухо. Дина отрицательно отвечает, мотая головой.

Д и н а. Ати.

Но она точно знает: ее «отрицательное мотание» бесполезно. Унху тащит ее на топчан, бросает на живот, задирает юбку, нижнюю рубаху и начинает то, о чем только что шептал на ухо. (*От начала и до конца сцены мы видим только Динино лицо, кусок шкуры и руку Унху.*)

Д и н а (*мысленно*). Ну вот я и живу в согласии с природой... Самец догоняет самку и делает с ней все, что захочет, потому что догнал. (*Сильным движением Унху переворачивает Дину на спину, задирает ей ноги.*) Дина! Ты должна быть благодарна ему. Он не выкинул тебя, неумеху, на улицу — а мог бы. Он научил тебя всему. И видишь, регулярно исполняет супружеский долг!.. (*Унху еще одним движением переворачивает Дину.*) Черт бы его побрал, этот долг!.. Да, кто спорит, он молодец, он хороший... Но, мамочка моя, как же он воняет!

Дина стоит на пороге своего чума. Вывешивает шкуры на ветру, гладит рукой красивый мех.

Соседка тоже вывешивает шкуры, но у нее шкур явно меньше. Она с завистью посматривает на шкуры Дины.

Д и н а. Много шкур, да?

С о с е д к а. Мешок сахара можно купить.

Д и н а. Где вы покупаете сахар?

Соседка, не ответив, уходит в чум.

На просторе снежной равнины бродит стадо оленей. Унху бросает аркан. Олень бьется и брыкается, стараясь вырваться, но Унху подходит, связывает его ноги — переднюю и заднюю. Стреноженный олень пытается встать, но спотыкается и падает.

Прошел год жизни у хантов.

Хантыйские женщины сидят в ряд спиной к зрителю над корзинами с рыбой. Они в одеждах, но без головных уборов. Со спины все женщины похожи, у всех — черные гладкие волосы. У некоторых заплетены косы, у других волосы собраны в пучок или в хвост. Внезапно одна из женщин поворачивается. Это Дина. Она кричит что-то на хантыйском.

Д и н а. У нас рыба заканчивается. Несите рыбу сюда!

Умелые ловкие руки Дины лихо вспарывают, просаливают рыбу. Женщины что-то спрашивают у нее. Нетрудно заметить: теперь Дина командует.

Д и н а. Я предлагаю работать по-новому. Ты будешь разрезать рыбу (*показывает*) вот так. Ты и ты — будете вынимать икру и очищать рыбу от кишок. Ты будешь мыть очищенную рыбу и укладывать ее в бочки.

Женщины соглашаются с Диной, кивая головами. Только одна из молодых возмущается.

М о л о д а я ж е н щ и н а. Я не хочу целый день отделять кишки.

Д и н а. Так мы быстрее сделаем работу. А если ты не хочешь, тогда будешь мыть рыбу, а кишками и икрой займусь я сама.

Женщины соглашаются и начинают работать по новому методу.

Работа идет скоро. Дина вынимает икру, освобождает рыбью тушку от кишок, движения отточены до автоматизма.

Женщины запевают унылую песню.

Выполнена уже почти вся работа.

Дина остановилась, ей стало как-то не по себе.

Д и н а (*напарнице*). Мне нужно уйти, закончите сегодня без меня.

Дина выбрасывает кишки в угол, где лежат собаки с перепачканными мордами, и направляется в сторону своего чума.

Дина входит в чум уставшая и буквально валится на топчан. Она закрывает глаза, и слезы, как будто где-то под ресницами растаяли льдинки, неспешно текут по щекам... потом еще...

Заходит Унху.

У н х у. Ты сегодня устала?

Дина молчит в ответ.

У н х у. Отдыхай. Я сам приготовлю еду.

Дина не слышит его — она представляет и вспоминает ту свою счастливую жизнь, все самые лучшие моменты ее. Сейчас ей кажется, что любое мгновение «там» было счастьем... Счастьем, которое теперь не вернуть.

Перед глазами стоит Леша, нежно обнимает ее. Рядом Алька — показывает новые рисунки. В их доме очень тепло... Дине не хочется открывать глаза, ей невыносимо сладко и хорошо в своих грезах.

У Унху уже булькает еда в чане. Он берет Дину в охапку, усаживает у огня, подает миску с едой. Дина машинально ест, не сводя взгляда с языков пламени... Вдруг она выплевывает еду и начинает кашлять. Выбегает из чума и кашляет еще сильней, до рвоты.

Ее сильно тошнит. Как только спазмы прекращаются, Дина влетает в чум, с силой хватает Унху за грудки, упирается лбом в его лоб и впивается глазами в его узкие глаза.

Д и н а. Ты хотел, чтобы я сдохла? Отравить меня решил?

Унху пытается возразить.

Д и н а. Заткнись и слушай: если я буду подыхать, я зарежу тебя и спалю жилище. Я — хорошая работница. Хо-ро-ша-я! Тебе не в чем меня упрекнуть! А новую жену тебе не дадут. Я всем расскажу, что ты меня отравил. Тебя проклянут, понял?

Дине снова плохо, и она, оттолкнув Унху, выбегает из чума.

Наутро Дина отказывается от еды, но рвота не проходит. Напуганный Унху протягивает ей отвар, специально приготовленный шаманкой.

У н х у. Это из ольховых шишек. Шаманка дала — не будет поноса и рвоты.

Д и н а. Уйди. Я хочу остаться одна.

Унху выходит.

Дина лежит на топчане, смотрит перед собой и плачет.

Д и н а. Господи! Это невозможно здесь! Это невозможно! Среди этой дикости не может родиться мой ребенок! Мой ребенок — дома! Моя Алька! Это — конец...

Дина с ненавистью бьет себя по лицу.

В новых обстоятельствах Унху сильно изменился. Куда делся прежний угрюмый молчаливый дикарь?! Он стал кротким, нежным и заботливым.

Унху вернулся с охоты. Бросив на траву добычу, присаживается рядом с Диной на приспособленный под скамью высохший ствол. Дина не смотрит на него. Он гладит ее теперь прямые, как у хантыйских женщин, волосы, прикасается к глазам, губам. Дина отдергивает голову. Унху встает и оставляет Дину одну.

Дина спит на топчане. Рядом с ней прилег Унху. Он гладит ее волосы. Осторожно, чтобы не разбудить, трогает губами закрытые глаза, нос, губы.

Дине снится прекрасный сон. Она с Лешей, он ласкает ее нежно-нежно. Дина тянется к нему, отвечает взаимностью...

Она открывает глаза... и видит, что целует Унху со всей нежностью, адресованной Леше. Унху ласкает ее. Первое желание оттолкнуть постепенно пропадает, и что-то новое просыпается в ней. Дина прислушивается к себе и вдруг осознает, что ей хорошо! Она притянула его впервые — и впервые это была ночь любви. Его сильные руки были не грубыми, а именно сильными, и все было по-другому, не как в прежней жизни, но с таким желанием, с такой жаждой и искренностью, что обоим стало понятно — до этого дня они и не жили, и не знали друг друга, а только сейчас увидели и разглядели.

Утром они сидят друг напротив друга и долго-долго вглядываются друг в друга, будто знакомятся заново.

Д и н а. Ну что, начинаем новую жизнь? А ты ничего, при ближайшем рассмотрении — здоровый и нежный. (*Два последних слова говорит на хантыйском.*)

У н х у. Ты хорошая — гибкая и лизучая.

Д и н а. Вот и признались в любви.

В снегу появились проталины. Налетевший весенний ветер треплет чумы. Салы присаживается, дотрагивается пальцами до земли. Из земли прорастает трава.

Дина лежит на шкурах.

У н х у. Скоро у нас в доме поселится гость. Мы переезжаем в новый чум.

Он довольно улыбается, выходит из чума. Через мгновение в стене жилища появляется дыра. Унху снимает с каркаса шкуру за шкурой. Все племя помогает ему.

Над Диной, лежащей на шкурах на лежанке, открывается просторное и чистое небо.

Уже приготовлено все для строительства нового, более просторного чума с новым каркасом. Он собирается тут же, на прежнем месте. В работе принимают участие мужчины и дети. Дина наблюдает за строительством, лежа на траве, застеленной шкурами. Вокруг бушует короткое северное лето.

Первый снег покрывает опавшую листву. После короткого лета снова надвигается зима.

Дина лежит на топчане из шкур. Над ней стоит шаманка, как будто прислушивается.

Д и н а. Мы дадим вам много пушнины, дикого меда и шкур, только прокалите получше все ножи. И вскипятите как можно больше воды. Да, ребенка заверните только в то, что я вам дала, и — никаких обрядов и окуриваний!

Рубаха Дины намокла — начали отходить воды. Дина не кричит, ее не лихорадит, нет истерики от ужаса, несмотря на то что все началось не так, как ей думалось.

Шаманка наклоняется к Дине совсем близко, прикладывает палец к ее губам и приказывает.

Ш а м а н к а. Сейчас будешь делать так, как я скажу! Поняла?

Д и н а. Да... Господи, этими руками она возьмет моего ребенка?!

Унху ходит взад-вперед у входа в чум. Пытается заглянуть внутрь, но женщины препятствуют ему. Обычай запрещает Унху находиться там, откуда доносятся крики его жены. От тоски он достает из-за пазухи какую-то вещицу (*музыкальный инструмент*) и начинает что-то наигрывать.

На настиле из шкур сидит шаманка. Задрав Динины ноги, она внимательно смотрит под подол ее балахона. Дина тяжело дышит, тужится, отдыхает, снова тужится и снова отдыхает... Время от времени кричит. Она кричит скорее не от боли, а от страха, что приходится рожать в подобных условиях.

Д и н а. Мамочка... Господи! А-а-а!!!

Шаманка быстро закрывает рот роженицы рукой и не отпускает до тех пор, пока Дина не начинает бить ладонью по полу, подобно проигравшему борцу.

Очередной приступ боли заставляет Дину откинуться на подушки, сжать зубами кусок оленьего рога. Дина предпринимает еще одно усилие... Вдруг что-то плюхнулось из нее и запищало.

Ж е н щ и н а (*на своем языке*). Девочка!

Все женщины заулюлюкали.

Шаманка поднимает вверх крохотное тельце. Дина приподнимается и видит черноволосого узкоглазого младенца.

Унху слышит писк младенца и снова порывается зайти внутрь, но женщины не пускают. Вдруг раздается жуткий, душераздирающий крик Дины. Из чума выходит шаманка.

Ш а м а н к а. В твоем доме появилась важная гостья, красивая, как молодая луна.

Из чума доносятся громкие всхлипы Дины. Шаманка протягивает Унху окровавленный мизинец с ноги Дины. Унху кричит от ужаса.

Ш а м а н к а. Не кричи, так положено! Она — чужая. Она получила подарок от наших богов и должна отдать им часть себя. Теперь она — своя.

В темном ночном небе над стойбищем появляется и начинает переливаться волшебными огнями северное сияние. Все сильнее и ярче...

Женщины, обмыв ребенка, подносят Дине. Заплаканная Дина сидит на шкурах. Ее ступня замотана тряпкой с проступающими бурыми пятнами.

На руках у нее лежит, пищит и сучит ножками существо с черной волосатой головой и узкими, словно петли в пальто, глазами-прорезями.

Дина отворачивается от этого хантыйского ребенка, который неприятен ей, и плачет навзрыд, содрогаясь всем телом. Не обращая внимания на ее реакцию, женщины отдают поклон Дине и уходят.

Шаманка и Салы заделывают вход в чум. Ханты расходятся по своим жилищам.

Семья остается в чуме втроем. Унху виновато смотрит на малышку, на замотанную тряпкой Динину ногу...

У н х у. Мот Нэ, теперь ты — моя Мот. Знаешь, почему ты моя жена?

Дина не отвечает. Ей, испытавшей в последние часы столько страданий и боли, не хочется с ним говорить. Она демонстративно отворачивается.

У н х у. Потому что ханты решили, что ненужную белую женщину надо отдать бесплодному хантыйскому мужчине... То есть мне. У меня было три хантыйские жены, ни одна не принесла ребенка. А теперь мне хорошо, теперь ты — моя Мот.

Дина смотрит на ребенка. Ребенок лежит спокойно, не плачет.

У н х у. Нам нельзя выходить из дома неделю. Таков обычай.

Д и н а. Хорошо, что по вашим обычаям меня не расчленили. Я бы это поняла, мне бы даже легче стало...

Дина смотрит на свою узкоглазую дочь, Унху — на Дину.

Девочка кричит. Дина берет ее на руки, начинает качать. Запевает колыбельную.

Д и н а. «Баю, баюшки-баю, не ложися на краю, придет серенький волчок и укусит за бочок...»

Унху с интересом наблюдает за женой и дочерью. Девочка быстро успокаивается.

У н х у. Как странно ты поешь, Мот! Девочке нравится твоя песня.

Дина смотрит на Унху. Он смущается.

У н х у. Ты должна дать девочке имя.

Д и н а. Пусть будет просто Девочка — Аги.

Унху соглашается, кивает головой.

Д и н а. Ну, что ты гривой своей трясешь и молчишь?

Дина улыбается. Унху радуется, глядя на повеселевшую жену.

Затемнение.

Дина с ребенком спят, возле их ног спит Унху. Вход в чум распахивается, и входит Салы.

С а л ы. Неделя прошла, можете выходить.

Жители племени пришли поприветствовать новорожденную. Они дарят подарки — шкуры, домашние сладости, игрушки, вырезанные из костей животных. Садятся у костра, пьют какую-то мутную, похожую на брагу жидкость, закусывают вареным мясом. Дина и ребенок находятся за шкурами, под пологом, образующим маленькую комнатку. Левая ступня Дины замотана тряпкой, на которой проступает бурое пятно. Ребенок сосет грудь. Дина смотрит на ребенка, стараясь привыкнуть к узкоглазой мордашке, досадливо качает головой, из глаз бегут слезы...

Д и н а. Ты должна была родиться беленькой, чтобы стать мне другом... А ты... Здесь матерям режут пальцы... Значит, я — в плену.

Крошечное тельце, вцепившись в Дину ручками, жадно сосет грудь: «Рыдай, сколько хочешь, мама, делай что угодно — только не отбирай».

Унху принимает подарки, отдаривается.

Шкуры, рыба, куски ткани и даже детали от вертолета переходят из рук в руки. Дина наблюдает за происходящим из своего закутка.

Д и н а (*мысленно*). О, ужас! Ты не моя! (*Разглядывает мини-копию Унху.*) Даже уши, даже ногти... Она и брови сдвигает, как он... И ручки у нее, как будто уже закопченные... Что с этим делать?

В поселение хантов приехал торговец на оленьей упряжке. Он устраивает шумную «ярмарку», забирая у племени ценные меха в обмен на алкоголь, сахар, соль, кастрюли и другие предметы быта. Ханты ходят, приценяются. Для них это огромное событие. Дина, прихрамывая, подходит к торговцу. Замечает на его руке часы.

Д и н а. Откуда у тебя?

Дина указывает на запястье.

Т о р г о в е ц. Нет, это не продается. Смотри дальше, а это — нет.

Д и н а. Откуда у тебя это?

Т о р г о в е ц. Далеко. В поселке. Пять дней вниз по реке.

Д и н а. Пять дней?

Т о р г о в е ц. Да, на оленях пять дней.

Он показывает рукой направление.

Титр. Прошло много дней и ночей. Наверное, год.

Дина сидит перед костром. Рядом с ней — Унху и Аги. Дина расчесывает свои длинные волосы.

Д и н а. Как отрасли! И поседели... Боже мой!

У н х у. Что, Мот?

Д и н а. Ничего.

Аги подползает к матери, протягивает ей олений рог, при помощи которого Дина дубила кожу. Дина хмурится.

Д и н а. Положи на место!

Мордашка Аги становится грустной. Поглядывая на мать, девочка кладет рог на место и с головой забирается под шкуры.

Д и н а. Аги! Ты обиделась? Иди сюда, девочка.

Аги выбирается из-под шкур, радостно ползет к матери. Дина щекочет дочку. Девочка счастливо смеется. Дина целут ее. Унху радостно смотрит на них, подает Дине миску с едой.

Д и н а. Спасибо.

Задумчиво ест.

У н х у. Ёнгхуп, отец шестерых детей, у которого ты жила, пока тебя не отдали мне, не вернулся с охоты. Прошло уже три дня. Говорят, в лесу видели следы гуляющего без сна медведя. Но следов борьбы и крови никто не видел.

Д и н а. Что теперь будет с его семьей?

У н х у. Детей заберут родственники, а жена станет женой брата Ёнгхупа. Старшей дочери уже тринадцать. Кто-то и ее возьмет, чтобы присмотреться как к будущей жене.

Д и н а. Давай возьмем ее к себе! У нас много места. Она будет помогать мне с Аги, и я не буду скучать, когда ты на охоте.

Унху одобрительно кивает ей.

Аги спит в люльке и тихо посапывает, перебирая во сне бусы из костей и сушеных ягод. Унху тоже спит, распластавшись на шкурах. Тускло светится жирник — кусочек горящего жира в каменной плошке. Дина лежит рядом с Унху. Ее глаза широко раскрыты.

Дина идет по лесу по большому снегу на снегоступах, рядом с ней шагает Унху.

У н х у. Женщины не должны ходить на охоту.

Д и н а. Женщины не ходят на охоту, потому что они занимаются детьми. А у меня теперь есть помощница. Они играют часами, и Аги ее любит.

Дина обнаруживает следы куропаток на снегу. Они тянутся между деревьев вьющейся дорожкой. Дина достает из-под одежды бутылку из-под шампанского, наполненную теплой водой. Опускает в снег горлышком вниз. Образуется довольно глубокая лунка.

Д и н а. Ты говорил: охота — не для женщин. Сейчас мы проверим. (*Прячет бутылку, идет дальше.*) Еще горячая.

Тем же способом делает еще несколько лунок, пока бутылка не остывает. Унху не понимает, что происходит.

У н х у. Зачем это?

Дина еще раз проходит вдоль лунок, бросая в каждую несколько замерзших ягод.

Д и н а. Мне в прошлой жизни рассказывали, что так ловят куропаток. Завтра придем и проверим.

В четырех из семи лунок лапками вверх торчат куропатки.

Дина осторожно извлекает куропаток из лунок, складывает их в мешок, который подставляет ей Унху.

Довольные, они идут домой. Она — из-за добытых куропаток, он — из-за того, что у него такая умелая жена.

...Внезапно над тайгой нарастает сильный грохот. Дина не сразу понимает, что это. Унху сильно испуган. Когда они выходят на поляну, над головами низко пролетает огромный вертолет.

Дина оцепенела. Через секунду она уже бежит за вертолетом, но через три шага закапывается в глубоком снегу, падает и отчаянно кричит что есть мочи.

Д и н а. Я здесь!!! Здесь я!!! Вернитесь!!!

Вертолет скрывается из виду. Растерянный Унху стоит над Диной и не знает, что ему делать и как успокоить жену.

Унху играет с Аги. Девочка пытается гребнем расчесывать отцу волосы. Динина помощница ощипывает куропаток и слушает рассказ хозяйки о другой жизни. Дина вышивает рубашонку для Аги.

Д е в у ш к а. Я бы боялась жить в чуме, который выше деревьев!

Д и н а. Это совсем не страшно. В большом городе в таких чумах живут много-много людей. Они из камня и стоят один на другом.

Д е в у ш к а. Не понимаю, как может один чум стоять на другом... Но ты рассказывай! Мне очень интересно, как ты рассказываешь.

Д и н а. Что еще тебе рассказать? Там у меня был муж, звали его Леша.

Д е в у ш к а. Леша?

Д и н а. Это имя для тебя ничего не значит. И еще у меня была дочка, Алька.

Д е в у ш к а. Значит, у тебя — два мужа?

Д и н а. Так получается. Два мужа, две дочки.

Д е в у ш к а. Так не бывает. У женщины не бывает два мужа. Бывает наоборот, когда у мужа две жены... или три жены.

Вышивка готова.

Д и н а. Унху! Аги! Идите сюда.

Дина надевает на Аги новую рубашку, расшитую узором по краям, а спереди красуется яркая аппликация «Аги».

У н х у. Мне очень нравится, Мот!

Д и н а. А это — тебе.

Дина разворачивает перед Унху расшитую узором рубаху с надписью «Унху» на груди. Унху очень доволен.

Наступил март. Дни стали немного длиннее. В один из теплых солнечных дней в поселке устроили состязание. Первыми кидали аркан дети. Потом мужчины соревновались в борьбе.

Настала очередь замужних женщин. Уже варилась к ужину общая похлебка — жирнее и наваристее, чем обычно. Было приготовлено много сладостей и разных напитков из клюквы и морошки.

С а л ы. У нас есть шесть лучших работниц, и среди них — Мот. (*Большинство зрителей довольно заулюлюкали.*) Все они хорошо шьют одежду и хорошо воспитывают детей. Пусть покажут, как они танцуют. Вы сами выберете победительницу. Лучшая получит награду — шесть собак и упряжь!..

Зрители снова заулюлюкали. Приз был очень заманчивый — мечта любого охотника, самый быстрый транспорт.

В центре огромного чума горит костер. На вертолетном кресле сидит Салы. У его ног — толстая недовольная жена. Салы надел рубаху, вышитую Диной. На этой рубахе тоже есть свой неповторимый рисунок и надпись на груди: «Салы».

Семейство Унху расположилось на почетном месте. На руках у Дины сидит дочка, рядом — приемная девочка. Звучит хантыйская песня.

Шаманка начинает колотить в бубен и поет что-то очень медленное. Постепенно несколько человек подхватывают ее ритм и, следуя ему, добавляют в эту первозданную мелодию дополнительные краски.

У н х у (*Дине*). Иди! Ты должна победить.

Шесть женщин вместе с Диной выходят в круг и начинают медленное движение вокруг костра в такт мелодии. Они танцуют и подпевают сопровождающему нестройному хору.

Дина двигается то плавно, то резко. Чувствуется — танец этот идет у нее откуда-то из глубины.

С а л ы (*кому-то*). Эту рубаху я выменял у Мот за три березовых туеса.

Темп танца ускоряется. Шаманка все яростнее колотит в бубен. На праздник она тоже надела расшитое Диной платье с надписью на груди «The Beatles».

Дина раскраснелась. В танец включилось все ее существо. Этот «ураган» носится в танце, освещаемый огнем, и все движения ее наполнены невероятной энергией и силой. Сила эта прибила зрителей к стенам чума. Не моргая, они глядят на Дину и не понимают, откуда берется эта силища.

Постепенно соперницы сникли. Одна за другой они покидают поле боя и усаживаются в круг наблюдателей.

Динин танец — это танец отчаяния и победы над отчаянием, любви и ненависти ко всему, что окружает ее. Танец-признание, раскрывающий все, что бурлило и клокотало в ее душе в последние годы.

Когда Дина остановилась, стихло все вокруг. Ханты молчали.

Салы открыл полог чума — у входа стоит упряжка. Шесть красавиц хаски топтались и поскуливали среди разыгравшейся пурги.

С а л ы (*Дине*). Это твое. Ты молодец.

И молча выходит из чума.

С чувством неловкости, как будто они стали свидетелями чего-то слишком откровенного, в тишине разбредаются ханты.

Дина смотрит по сторонам, лихорадочно дышит. Потихоньку приходит в себя.

Девочка-помощница играет с Аги. У нее в руках сделанная Диной кукла-марионетка. Аги очень нравится игра.

Д и н а. Ну, всё! Пора ложиться спать.

Унху стоит посреди юрты — он не знает, что делать.

У н х у. Тебе что-то нужно?

Д и н а. Воды принеси.

Унху выходит из чума.

Девочка и Аги уже спят. Дина и Унху тихо лежат под одной шкурой. Разговаривают шепотом, чтобы не разбудить детей.

У н х у. Тебе плохо, Мот?

Д и н а. Нет. А что случилось? Я плохо танцевала?

У н х у. Ты очень хорошо танцевала.

Д и н а. Почему все так стихли?

У н х у. Ты как будто рассказала им все, что сейчас с твоей душой. И там, на душе, так больно и плохо...

Д и н а. Нет. Это показалось. Вам показалось. Мне хорошо.

Она обнимает своего Унху и целует его глаза, нос, щеки.

У н х у. Не танцуй так больше, Мот.

Д и н а. Не пойму — тебе не понравилось?

У н х у. Сильно понравилось. И всем понравилось... а ты же — моя.

Дина улыбается. Заулыбался и Унху.

У н х у. Ай, как хорошо танцевала Мот...

Он обнимает ее. Их бурную ночь никто не увидит: огонь в очаге погас, и все скрылось в темноте.

Унху собирается на охоту. Хаски уже поскуливают от нетерпения в упряжке.

Д и н а. Собаки, эти собаки... зачем они у нас? Давай сделаем подарок какому-нибудь хорошему человеку!

У н х у. Что с тобой, Мот?

Д и н а. Нет, правда... Или можно выгодно обменять их.

У н х у. Что ты, Мот? Что с тобой? Упряжка — самая большая мечта ханты, и теперь она у меня есть. Зачем отдавать?

Д и н а. Да? Ну хорошо. Это я так. Ничего...

После победы Дина жила еще неделю в безмятежности и любви, но внутри у нее будто что-то выключилось — щелкнул невидимый тумблер, и счастью Дины пришел конец. Как и прежде, стали неожиданно всплывать перед глазами картины прошлой жизни.

Дина запускает бутылку шампанского, и она разбивается о буровую...

К ней подходят мужчины, поздравляют...

На поле стоит вертолет, винты уже работают...

Дина вместе с несколькими мужчинами бежит к вертолету...

Вертолет взлетает...

Алька пытается поймать бутылку, прыгающую по комнате...

Дина открывает глаза: все трясется вокруг и крутится со страшной силой...

Дина просыпается. Унху трясет ее.

У н х у. Что с тобой, Мот? Ты кричала.

Д и н а. Ничего, ничего. Давай спать.

Снова стеклянный офис, снова споры. Дина в центре мужской компании. Все смеются. Она смеется все громче и громче.

У н х у. Мот! Что с тобой?! Мот!

Аги, спавшая со своей нянькой, тоже проснулась. Она плачет, смахивая ладошкой слезы. Испуганно смотрит на мать.

Д и н а. Что?!!

У н х у. Ты смеешься во сне. Громко смеешься. Как безумная. Ты разбудила Аги.

Аги забирается к Дине на колени, прижимается к груди, обхватив мать ручонками.

Д и н а. Ну что ты, Аги? Мама не плачет, мама смеется — значит, все хорошо. (*Берет личико дочки в ладони, смотрит в ее заплаканные глаза.*) Когда мама смеется, разве ей плохо?

А г и. Нет.

Д и н а. А когда смеется Аги?

А г и. Когда хорошо.

Д и н а. Вот видишь! Чего вы с папой испугались? Давай, обнимемся покрепче и будем спать сегодня вместе. (*Унху.*) Что с тобой, Унху? Ничего не случилось! Все хорошо. Иди к нам.

Они улеглись втроем на топчане, вцепившись друг в друга, прижавшись друг к другу изо всех сил, и, может быть, оттого, что объятия их были такими крепкими и отчаянными, походили эти объятия на прощание.

Ночь эта абсолютно безветренная. Снег, не нарушая безмятежной тишины, бесшумно ложится на ледяной колючий наст. Большие снежные хлопья, словно перья, укрывают все вокруг.

В ту ночь сама природа благоволит Дине. Ей подумалось, что это — знак, что делает она все правильно и хорошо, и это осознание придает ей уверенности и решимости.

В чуме темно — огонь почти догорел, и только изредка вспыхивают языки пламени от еще не до конца прогоревших головешек. В этих отблесках едва видно, что в самом дальнем углу кто-то стоит, двигая руками, наклоняется и поднимается. Из обрывков движений можно понять: этот «кто-то» тщательно и спешно собирается. Делает все очень четко и максимально тихо. Вот он совершил последнее обматывающее движение вокруг себя — вероятно, подвязался бечевой.

После огромная фигура присаживается у выхода и надолго затихает, будто все эти сборы были ради одной этой цели — сесть у выхода. Но вот фигура встает, взвалив тюк на плечо. Приоткрывается полог чума.

Слышен голос Аги.

А г и. Мама!

Полог юрты захлопнулся, тюк повалился на пол. В два шага огромная фигура в шкурах и меховой шапке оказываются у люльки Аги.

Д и н а. Что такое, малышка, почему ты не спишь?

Дина сбивчиво шепчет, стараясь говорить как можно спокойнее и ровнее. Но сердце колотится так, что, кажется, даже ресницы вздрагивают в такт этому биению. Она боится, что ее услышит Унху. Но он тихо спит, повернувшись лицом к стене.

А г и. Мама! Аги страшно немножечко.

Д и н а. Немножечко страшно? Ну что ты, Аги... Все хорошо. Давай скорей пятки.

Дина сжимает крохотные ступни, целует пятки.

Д и н а. Так хорошо?

Аги улыбается.

А г и. Да, теперь хорошо. А ты там (*показывает пальчиком на выход*) не замерзнешь?

Сердце Дины сжимается, и вся она сжимается в комок. На глаза наворачиваются слезы, но Аги не видит их в темноте. Дина улыбается.

Д и н а. Постараюсь. Спи.

Аги улыбается в ответ и, закутавшись в шкуру, отворачивается к стене.

Секунду Дина еще стоит у люльки дочки — потом, в одно движение схватив тюк, выходит из чума.

Унху лежит не шелохнувшись.

У чума стоит готовая упряжка. Дина с силой бросает тюк в сани, усаживается сверху, накрыв ноги шкурой.

Унху лежит неподвижно, отвернувшись к стене. Он плачет. Он слышит, как скрипит под Диниными ногами снег, как она забирается на сани. Он понимает: Мот для него больше нет.

Дина натягивает поводья — собаки понеслись. Дина держит себя в руках. Только слезы слетают со щек под ударами встречного ветра в лицо. И собак она погоняет уж слишком часто. А потом, не выдержав, рыдает в голос.

Д и н а. Ну за что мне все это? Пусть я сдохну в снегу, не могу так больше!.. Пошли!.. Я доберусь до людей! Смогу! Пусть я сдохну...

Собаки несутся в ночь, а она продолжает их стегать и кричать.

Д и н а. Пошли! (*Задрав голову вверх.*) Помоги, Господи!..

Бескрайние снега, единое белое полотно. По нему движется черная точка. Настырно, упрямо, понемногу карабкается вперед. Это Динина упряжка преодолевает километры снегов.

Дина давно знала, в каком направлении Большая Земля. Знала и о том, что кочевое племя ее находится очень далеко, но если двигаться вдоль реки — река когда-нибудь выведет к людям. Вот упряжка уже мчится вдоль шумной полноводной реки, где льдины сталкиваются, разбиваются, плывут дальше. Она мчится вместе с рекой словно наперегонки — обе стремятся вперед. Так неслись они долго — Дина и река.

Река с грохотом падает вниз с горы, разливаясь и делаясь полноводнее, а сани Дины стоят высоко на пригорке. Перевернутые и безжизненные. Рядом топчутся хаски, нюхают ее лицо, поскуливают.

Дина лежит на снегу распластанная. Щека ее впечаталась в наст. Она вся занесена снегом, ресницы покрыты белым инеем.

Струйка горячей воды вытекает неизвестно откуда, образуя в снегу глубокую проталину. Руки в рукавицах кладут в проталину пару ягод клюквы. Ноги в унтах и снегоступах шагают по снегу. Снова вытекает струйка кипятка. На этот раз мы видим: кипяток течет из современного термоса.

Человек в одежде — наполовину хантыйской, наполовину яркой горнолыжной — прячет термос за пазуху, идет на снегоступах по снежному полю. Это егерь.

Проходя мимо лунок, егерь замечает: в одну попалась куропатка. Птица беспомощно перебирает лапками, но не может вырваться из снежного плена. Егерь достает добычу, бросает в заплечный мешок.

Егерь с удивлением видит: перед ним на снегу сидит хаски.

Он оглядывается по сторонам, подзывает собаку. Та делает к нему несколько шагов и останавливается. За спиной собаки возвышается сугроб.

Егерь подходит к собаке, осторожно гладит ее по голове. Собака скулит и ложится у его ног. Он обнаруживает на шее собаки ошейник, ошейник переходит в хомут, хомут — в длинный ремень, потяг.

Егерь раскапывает сани. Сани лежат на боку. Снег замел сани с одной стороны, а с другой образовался сугроб — нечто вроде берлоги.

В берлоге, свернувшись в клубок, лежит человек. Рядом с человеком лежит собака и грустно смотрит на охотника. Тот переворачивает замерзшего человека. Это Дина. Она глухо стонет. Егерь бросается откапывать сани.

Егерь идет рядом с упряжкой. Хаски тащат сани, на которых лежит Дина.

Дине снится сон.

Она сидит по уши в едкой болотной жиже и почему-то не пытается выбраться. Рядом бутылки, которыми Дина продавливала лунки, и много красных ягод для приманки. Болотная тина облепляет ее со всех сторон, но она не торопится на берег — ждет, когда прилетят куропатки.

Дина открывает глаза, но тут же закрывает.

Ее голова лежит на подушке, тело — на кровати, застеленной чистым постельным бельем.

Д и н а (*про себя*). Мокрая подушка! Простыня! Простыня! Одеяло! Одеяло! Простыня!

Дина действительно лежит мокрая — вся в липком поту, и подушка насквозь мокрая, и простыня прилипла к ногам.

Егерь подбрасывает дрова в печь. Достает из шкафа бутыль водки. Подходит к Дине, недовольно качает головой.

Дина приходит в себя, открывает глаза. Она не может подняться — все тело ужасно болит и ломит. Она пока не осознает, где находится. Дина стонет. Егерь склонился над ней.

Д и н а. Где я? Я — живая! Я добралась!

Е г е р ь. Ожила! Теперь нужно немного потерпеть. Это действительно больно, но главное — ты не обморозилась.

Дина пытается что-то сказать. Егерь накрывает Дину одеялом, заботливо подтыкает одеяло со всех сторон.

Е г е р ь. Погоди. Все будет хорошо. (*Подходит к столу, наливает водки в стакан и снова возвращается к Дине.*) Вот. Выпей и поспи.

Дина делает глоток. Закашливается. Ее начинает трясти в истерике.

Е г е р ь. Тише, девочка, тише! Тебе нельзя волноваться. Ты, конечно, уже живая, но еще не очень здоровая... Все хорошо...

Помогает Дине лечь. Она снова закрывает глаза.

Затемнение.

Егерь кормит собак и возвращается в дом. Дина лежит на кровати. Она уже улыбается.

Д и н а. Вот, Сергей Юрьевич... Я же обещала, что приеду к вам... И приехала... Спасибо вам!

Е г е р ь. Дай Бог тебе!

Д и н а (*шутит*). Вы подумали над моим предложением?

Е г е р ь. Какая же ты живучая, Дина, и настырная! (*Улыбается.*) Может, и правда надо было пойти к тебе в команду? Но кто ж знал, что ты и в самом деле такая... (*Серьезно.*) Теперь прояви свой характер, чтобы встать на ноги и вернуться к жизни. И тогда — домой!

В сумерках зажигаются фонари. К подъезду Дининого дома подъезжает внедорожник, останавливается, но из него никто не выходит.

За рулем внедорожника егерь. Дина сидит рядом, одетая в не подходящую по размеру мужскую одежду. Она смотрит на окна своей квартиры. Там зажгли свет — Леша и Алька должны быть дома.

Д и н а. Мне страшно идти.

Е г е р ь. Тебя проводить?

Д и н а. Нет, я сама. Спасибо вам за все!

Дина выбирается из машины, идет к своему дому. Смотрит на окна. Теперь в ней трудно узнать прежнюю Дину — сильно изменились и ее внешность, и походка.

Внедорожник не уезжает. Егерь наблюдает, как Дина исчезает за дверью подъезда...

Дина подходит к двери своей квартиры. Стоит, прислушивается. Дверь добротная, металлическая, поэтому никаких звуков из квартиры не слышно.

Дина звонит в дверь.

Долго никто не открывает. Наконец дверь распахивается. На пороге — Леша в кухонном фартуке.

Он замирает. Понимает, что перед ним — самый дорогой и близкий человек...

В дверях стоит Дина — другая, худая, с гладкими длинными волосами. Леша бросается к ней навстречу, крепко-крепко обнимает, начинает целовать и одновременно рыдать. Дина тоже плачет.

Л е ш а. Живая!!! Возможно ли?!! Откуда?!!

В дверь выглядывает Алька. Ей уже почти одиннадцать лет. Она заметно выросла, стала подростком. Ее пугают объятия и слезы отца.

А л ь к а. Папа! Кто это?

Д и н а (*взвыла*). Дочечка моя!

Появилась бабушка. Поняла, что нашлась Дина, выронила из рук чашку (*чашка разбилась*) и заголосила.

Бабушкин крик резанул Альку. Она даже присела от этого крика, сильно сжала голову, закрывая уши руками, чтобы ужасные вопли не проникали в нее. Дина нагнулась к ней.

Д и н а. Алечка! Ты испугалась?

Она осторожно отнимает руки от ушей перепугавшейся дочери. Алька не понимает, что происходит и откуда взялась мама, которая три года назад умерла. Она глядит на мать со страхом, широко раскрыв глаза.

Д и н а. Алечка! Теперь все хорошо. Видишь?

Дина не может насмотреться на дочь. Алька разглядывает мать.

А л ь к а. Ты — другая.

Д и н а. Другая... но я же — твоя?

Пауза.

А л ь к а. Да-а!

Алька кидается к матери, обнимает ее, с силой прижав к себе, и вдруг начинает реветь. Нижняя губа ее оттопыривается вниз, и слезищи текут, преодолевая пушистые ресницы.

А л ь к а. Мама! Мама моя нашлась!

Плачет бабушка. Плачет Дина, хотя старается держаться, и папа плачет... Все они обнимаются. Потом, сквозь слезы, смеются, все разглядывают Дину, оживленно говорят, снова плачут и снова смеются. Все плывет у Альки перед глазами: и «другая» мама, и счастливый отец, гладящий маму по волосам...

Алька спит так, как обычно спят дети: разметав одеяло, с медвежонком в обнимку. Дина и Леша наблюдают за спящей дочерью, облокотившись о дверной косяк. Они тихо закрывают дверь детской и гасят в прихожей свет.

Леша лежит в кровати. Дина раздевается. Леша замечает, что у Дины на ноге нет мизинца.

Л е ш а. Дина, что с твоей ногой?

Дина смотрит на Лешу, на мгновение ей хочется все рассказать, но она решает: не всё и не сейчас.

Д и н а. Обморозилась. Когда вертолет рухнул, пролежала сутки в снегу.

Дина ложится в кровать, отворачивается от Леши.

Леша нерешительно обнимает ее. Некоторое время оба лежат молча.

Д и н а. У тебя был кто-нибудь?

Л е ш а. Нет, ты что!

Д и н а. А почему не завел никого?

Л е ш а. Не знаю... Я ведь любил тебя.

Д и н а. Любил?

Л е ш а. И буду любить! (*Снова молчат.*) Можно тебя спросить?

Д и н а. Да.

Л е ш а. А ты где была эти три года?

Дина думает, что ответить.

Д и н а. В тайге. Я потом все расскажу, постепенно, обещаю. Спокойной ночи.

Л е ш а. Спокойной ночи.

Лежат молча, не двигаясь. С открытыми глазами.

Затемнение.

Дина просыпается. Леши нет в кровати. Она встает, выходит из комнаты. Заглядывает в Алькину комнату — кровать дочери застелена. Из кухни выходит Леша, уже в костюме и при галстуке.

Д и н а. А где Аля?

Л е ш а. Ушла в школу.

Д и н а. Ясно... А ты куда собрался в таком виде?

Л е ш а. На работу. Я уже давно не рисую.

Леша надевает пальто.

Д и н а. На работу? Какую работу, ты же никогда не работал?

Л е ш а. Дина, все изменилось, я работаю в твоей организации. А кем — и сам не пойму.

Д и н а. Можно мне с тобой?

Л е ш а. Наверное...

Дина и Леша входят в здание офиса. Дина надела свой лучший костюм, туфли на высоких каблуках, но костюм на ней болтается — так она похудела. И на каблуках ходить почти разучилась.

Дина с Лешей идут по коридору одни.

Приход ее производит мощное впечатление — будто мертвец вернулся с того света.

Навстречу идет Динин друг Санька, замирает в нескольких шагах.

Д и н а. Привет с того света! Что стоишь? Подойди, обними.

Санька стоит не шелохнувшись.

Д и н а. Обнимай, это приказ! Я по-прежнему твоя начальница?

Санька наигранно смеется, обнимает Дину.

С а н ь к а. Динка, сколько лет, сколько зим!

Д и н а. Три зимы и три лета.

С а н ь к а. Прекрасно выглядишь.

Д и н а. Да ну тебя! Как всегда, льстишь начальству?

С а н ь к а. Ты не изменилась. Босс знает о твоем возвращении?

Д и н а. Я иду к нему.

Леша наблюдает за их встречей.

Д и н а. Леша! Можно дальше я одна?

Дина удаляется, оставляя растерянных мужчин в коридоре.

Директор сидит за столом. Дина входит быстрым шагом, идет к нему навстречу, протягивая руку.

Д и н а. Геннадий Витальевич, я вернулась.

Д и р е к т о р. Присаживайся, Дина...

Д и н а. Разговор будет серьезным?

О чем говорят директор и Дина, мы не слышим, потому что наблюдаем сцену сквозь стеклянную стену директорского кабинета.

Д и р е к т о р. Я рад, что с тобой все хорошо, что ты вернулась «с того света».

Д и н а. Достаточно, а то я расплачусь.

Д и р е к т о р. Значит, так... в чем суть? Ты пропала, мы скорбели — всё, как положено. Мы тебя даже отпели и похоронили. Так что тебе будет чем заняться... Пока ты восстановишь все документы... Но в нашей фирме, боюсь, дела для тебя не найдется. Все изменилось. На твоем месте... займись семьей.

Д и н а. Что ж, спасибо... объяснили. Я пойду.

Д и р е к т о р. Еще раз с возвращением.

Д и н а. Благодарю.

Дине вдруг стало скучно слушать директора. Она встает и уходит.

Дина дома одна. Слоняется по квартире. Поднимает с пола Алькину игрушку. Это симпатичный плюшевый олень. Дина случайно нажимает кнопку,

олень начинает петь песню. Дина прячет поющего оленя в ящик, ложится на кровать.

Дина разделывает огромную рыбину. То же делают и другие женщины. Нож в ее руках движется точно и быстро. Она бросает очередную рыбину в корыто с водой. Промахивается, и рыба падает рядом с корытом. Маленькая Аги помогает матери. Она ковыляет на своих кривых ножках, поднимает рыбину и бросает в корыто с водой. Все смеются…

На лице Дины появляется улыбка.

Дина слышит, как открывается входная дверь. Она встает и идет в коридор. Леша вернулся. Он избегает Дининого взгляда.

Д и н а. Работал?

Л е ш а. Работал.

Д и н а. Что там говорят про меня? Сенсация?

Л е ш а. Ну... Все рады, что ты жива.

Д и н а. И рады, что я вернулась?.. Предатели!..

Л е ш а. Дина, ну зачем ты так!

Д и н а. Я бы на твоем месте уволилась! Ты понимаешь, это предательство?! После того как они отказались от меня, это — предательство! Или ты вместе с ними?! Ты не рад, что я вернулась?!

Л е ш а. Дина, ну зачем ты так... Ты не можешь обвинять меня в предательстве. Я не мог поступить иначе. Если б не фирма, мы бы с Алькой пропали. А она учится в престижной школе...

Д и н а. Леша, ты уверен, что падение вертолета — случайность?

Леша побледнел.

Этот вопрос не принято было обсуждать в компании. Тем более не хотелось говорить об этом со спасшейся Диной.

Л е ш а. Это все не так... Я не хочу это обсуждать. И не хочу об этом думать! И ничего не хочу знать!

Д и н а. Отпели и похоронили...

Оба молчат.

Дина входит в комнату дочери. Это нарядная комната маленькой модницы. Трюмо. Под зеркалом стоят тюбики с помадой, духи. Дина берет в руки тюбик, нюхает его. Покачав головой, ставит на стол. Открывает платяной шкаф. Из шкафа вываливается скомканная одежда. Дина подбирает одежду, аккуратно складывает ее в шкаф. Из кармана Алькиной кофты выпадает пачка сигарет. Дина кладет сигареты на столик перед собой.

В комнату входит Алька. Замечает сигареты. Дина пристально смотрит на Альку.

А л ь к а. Не смей рыться в моих вещах!!!

Дочь демонстративно спокойно подходит, забирает сигареты. Выбегает, хлопнув дверью. Дина опускается в кресло.

Дина и Леша лежат в кровати. Лежат рядом, но как абсолютно чужие люди.

Д и н а. Тебе известно, что наша дочь курит?

Л е ш а. С чего ты взяла?

Д и н а. Я нашла у нее сигареты.

Л е ш а. Они все в этом возрасте балуются. Это пройдет.

Леша выключает ночник.

Дина взад-вперед ходит по квартире. Слышен плач Альки. Дверь в соседнюю комнату открыта. Виден диван, на котором, уткнувшись лицом в подушки, лежит Алька. Леша стоит над ней.

А л ь к а. Я не люблю ее! Не люблю!

Л е ш а. Что такое?! Аля, прекрати! Так нельзя говорить!

А л ь к а. Она меня ударила! Я не люблю ее! Пусть она опять улетает. (*Открывает дверь в комнату Дины.*) Ненавижу тебя! Ты дура!

Дина вскочила, отшлепала дочь. Алька вновь визжит. Леша пытается остановить Дину, разнять их.

Л е ш а. Что ты делаешь, Дина!.. (*Альке.*) А ты как с матерью говоришь?!

Алька пытается уйти. Дина хватает ее за руку и швыряет в кресло. Алька снова визжит, уходит, но Дина возвращает ее, как кутенка, за шиворот на место.

Д и н а. Сядь на место! Кто тебе дал право так разговаривать со мной?!! Будешь всегда получать, если я услышу, что ты хамишь бабушке или мне... Поняла? Я спрашиваю, ты поняла меня? Маленькая наглая девочка! (*Ругается по-хантыйски.*)

Алька смотрит на мать во все глаза. Молчит.

Л е ш а. Дина, не надо так.

Алька ловит момент и шмыгает в детскую. Дина подходит к двери, дергает ручку. Дверь заперта.

Д и н а. Аля, открой! Я с тобой разговариваю!

А л ь к а. Я не хочу с тобой разговаривать! Я не люблю тебя! Уходи! Я люблю папу!

Л е ш а. Аля, прекрати, слышишь?

А л ь к а. Нет.

Л е ш а. Замолчи сейчас же!

Дина идет на кухню, наливает себе кофе.

Д и н а. Она меня совершенно не уважает! Это ты ее избаловал. Совершенно распустил.

Л е ш а. Дина, не начинай, пожалуйста, снова. Она еще маленькая.

Д и н а (*орет*). Маленькая?! Что же она хамит, как взрослая?! Это ты ее распустил. Ты! Ты!

Дина начинает истерично бить Лешу кулаками в грудь. Плачет. Садится на пол. Рыдает...

Затемнение.

Психиатрическая больница.

Дина приходит в себя в каком-то кабинете, ничего не помня и не понимая, как она тут оказалась. Подходит к окну: первый высокий этаж старинного особнячка. Окна зарешечены. За окном она видит уютный дворик.

В кабинет входят Санька и Леша. Дина бросается к Леше. Он обнимает ее.

Д и н а. Лешка, прости меня! Я тебя измучила, да? Я так устала!

Л е ш а. Дина, я все тебе объясню... Тебе нужно немного подлечиться, поправить нервы... Мы тебя скоро заберем.

Д и н а. Леша, я больше не буду с вами драться. Я же люблю вас! Вы — моя семья!

Входит врач и сладким голосом, чтобы не встревожить пациентку, говорит нараспев.

В р а ч. Все хорошо, Дина Александровна... Просто вам необходимо немного побыть у нас.

Д и н а. Не чувствую такой необходимости!

В р а ч. Ничего. Это ничего.

Д и н а. Леша, не оставляй меня с этим человеком! Он смотрит на меня и меня не видит!

В р а ч. Господа, прошу выйти. Пациентке пора баиньки.

Дина смотрит на Лешу умоляющим взглядом. Леша и Санька уходят. Входит фельдшер — высокий накачанный мужчина.

В р а ч. Попросить нам помочь, или сами дадите ручку?

Дина протягивает руку врачу. Врач делает укол.

Врач и фельдшер выходят, тихо прикрыв дверь. Дина встает, подходит к двери, дергает ручку: заперто. Колотит в дверь, кричит.

Д и н а. Выпустите меня! Я не хочу здесь находиться! Я — свободный человек!

Внезапно она чувствует слабость. Едва добравшись до кровати, ложится. Закрывает глаза и засыпает.

Дина лежит в смирительной рубашке на кровати. Дверь открывается, входят двое санитаров, у одного расцарапано лицо.

С а н и т а р. Только шелохнись — сразу вырублю. Ты тут надолго.

Дина лежит неподвижно. Санитар делает укол. Второй следит, чтобы пациентка не брыкалась. Санитары уходят. Взгляд у Дины затуманивается...

В ушах стучит так, будто кто-то бьет в ритуальный барабан. Танцующие тени людей мелькают перед глазами.

Шаманка яростно колотит в бубен. Дина вновь превращается в «ураган». Ураган этот носится в танце, освещаемый всполохами огня. Движения ее наполнены невероятной энергией и силой. Сила эта прибивает к стенам чума наблюдающих хантов...

Она начинает свистеть. Подобным свистом подзывают собаку.

Д и н а. Где упряжка, которая меня увезет?!

Потом все стихает, растворяясь в кромешной тьме.

На заросшей мелким кустарником опушке леса лежат останки вертолета. Унху и Аги пришли на место, где когда-то обнаружили едва живую Дину.

У н х у. ...Твоя мама спустилась с небес в этом месте. Была полная луна, и боги привели ее к нам и отдали мне в жены... Она стала самой красивой из всех наших женщин и подарила мне тебя.

А г и. Почему мама бросила нас?

У н х у. Что ты, Аги! Мама нас не бросила. Боги позвали ее обратно... И она отправилась на небо, чтобы оттуда заботиться о нас.

А г и. Мама оттуда приходит ко мне, когда я сплю?

У н х у. Да.

Камера поднимается все выше... и выше... будто некая «душа» улетает от этого прекрасного дикого места.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Аннотации научных статей

Лидия Кузьмина. Сумасшедший уик-энд

Анализируя картину итальянского режиссера Серджо Кастеллито «Красота осла», автор статьи рассуждает о насущных и вечных проблемах, которые пытаются разрешить для себя главные герои картины — типичные городские интеллектуалы, одновременно инфантильные и зажатые в рамки своего статуса. Пристально всматриваясь в ткань фильма, критик подчеркивает, что созданный режиссером мир локальных конфликтов и поверхностных событий транслирует идею экзистенциальной беспомощности героев, невозможности поиска верных решений и четких ответов на возникающие вопросы.

«Красота осла», Серджо Кастеллито, интеллектуалы, локальный конфликт, экзистенциальная беспомощность

Максим Любович. Поезд следует без остановок

Рецензия на новую картину Николая Хомерики «Сердца бумеранг». Критик исследует визуальную и ритмическую структуру фильма, его пластику и фактуру, пронизывающий его мотив пустотности, присущий ему особый тип чувственности, эстетические особенности и философские темы, затрагиваемые режиссером. Лишенный визуальной изощренности, явной назидательности, этот «фильм без интриги» оказывается открытым произведением, возвращает зрителю способность соучастия, которое и становится в картине «окончательным монтажом».

«Сердца бумеранг», Николай Хомерики, визуальная структура, мотив пустотности, визуальная изощренность, «кино без интриги»

Нина Спутницкая. «Артист»: история любви

Статья посвящена анализу картины Мишеля Азанавичюса «Артист», его утонченной стилизации, возвращающей зрителя в эпоху немого черно-белого кино. По мнению критика, фильм иллюстрирует уникальный для сегодняшнего дня случай, когда штамп преобразуется в изысканную цитату, а избитая коллизия — в завораживающий динамичный киносюжет, построенный главным образом на аттракционах. По мнению критика, «Артист» безупречен и выверен как в эстетическом, так и в эмоционально-смысловом плане, что свидетельствует о подлинном мастерстве и нетривиальности режиссерского подхода.

«Артист», стилизация, немое кино, аттракцион, Мишель Азанавичюс

Лидия Кузьмина. Голос улицы

Автор рассматривает оригинальную работу художницы и режиссера Клайо Барнард «Арбор», посвященную жизни и творчеству британского драматурга Андреа Данбар, произведения которой были восприняты в свое время как «подлинный голос рабочих окраин». Автор статьи анализирует необычную манеру подачи режиссером материала: конструируя документально-игровое пространство, Барнард удается вовлечь зрителя в орбиту повествования, погрузить его в социальный контекст произведений драматурга, заставить его прочувствовать ее творчество через призму многочисленных интервью и монологов, составляющих «тело» фильма. По мнению критика, режиссеру, несмотря на искусственность методов, удалось создать не только мощное социальное кино, но и глубокий психологический портрет героев.

«Арбор», Клайо Барнард, Андреа Данбар, документально-игровое пространство, социальный контекст, психологический портрет, искусственность методов

Елена Стишова. Безрадостный экран

Обзор кинофестиваля в Карловых Варах. Автор статьи анализирует произошедшие изменения в формате фестиваля и принципах отбора конкурсных картин, отмечает, что карловарские кураторы, давно сделавшие выбор в пользу кинематографа второго эшелона — малобюджетных и непафосных фильмов, которые осваивают проблематику и поэтику, еще не влившуюся в мейнстрим, — в этом году представили в конкурсе картины, посвященные во многом проблемам маргиналов.

Критик раскрывает выявленные на фестивале актуальные тенденции мирового кино и анализирует сильные и слабые стороны конкурсных картин.

Карловы Вары, формат, малобюджетные фильмы, поэтика, маргиналы

Елена Паисова. Монологи у зеркала

Обзор 64-го Международного кинофестиваля в Локарно. Автор статьи анализирует представленные в международном конкурсе картины, выявляет актуальные тенденции современного европейского арткино, исследует мотивы, вызывающие неизменный интерес как у дебютантов, так и у состоявшихся профессиональных кинематографистов, а также формальные, стилистические и смысловые штампы, все чаще возникающие в творчестве режиссеров европейского артхауса.

Локарно, актуальные тенденции, стилистические штампы, европейский артхаус

Нина Цыркун. Кровь поэта

Статья анализирует творческое наследие американского режиссера Сэма Пекинпа, признаваемого сегодня одной из самых ярких и противоречивых фигур мирового кино. Автор исследует уникальный творческий почерк режиссера, его особую манеру повествования, пронизывающие его произведения трагизм, жесткий и одновременно поэтичный лиризм, новаторские приемы и порожденную им особую киномифологию, неизменно вдохновляющую современных режиссеров.

Сэм Пекинпа, творческий почерк, трагизм, лиризм, киномифология

Даниил Медведев. Постнарративный кинематограф

В статье анализируется творчество канадского режиссера Дени Коте, известного своей умеренной радикальностью. Автор отмечает, что важное место в творчестве режиссера занимает эстетическая игра, призванная будоражить скорее разум, нежели чувства. Опыт режиссера как кинокритика и зрителя в его фильмах не только отражается в форме переосмысления цитат изобразительных приемов, но и принимает масштаб поиска новых выразительных средств. Автор также исследует роль творчества Коте в развитии актуальной тенденции к размыванию границ между документальным и игровым кино.

Дени Коте, радикальность, эстетическая игра, переосмысление цитат, размывание границ

Виктория Белопольская. В поисках новой документальности

На материале экспериментального фильма Александра Расторгуева и Павла Костомарова «Я тебя люблю» автор статьи исследует актуальные проблемы документального кино, особенности его меняющейся эстетики и формальные критерии, используемые в его анализе. Постулируя невозможность отражения в кино объективной реальности и заведомую ложность любого повествования, автор ставит под сомнение тенденцию усматривать в документальном кино элементы игрового и предполагает, что режиссеры противоречивой картины категорически не желают смириться с изначальной, «отприродной» субъективностью документального кино.

Документальное кино, «Я тебя люблю», меняющаяся эстетика, ложность повествования, субъективность

Жанна Васильева. Без зазоров

Статья представляет собой подробное исследование проектов, которые были представлены в программе «Медиа Форума» на 33-м Московском международном кинофестивале. Автор анализирует творчество нескольких художников, в своих работах экспериментирующих с различными нарративными техниками, играющих с понятиями «пространство» и «время», а также с категорией «вневременность» и конструирующих уникальную художественную реальность. Автор отмечает, что, переосмысляя традиционную киноэстетику, расширяя и трансформируя границы кинематографического пространства, художники пытаются установить совершенно новые отношения между зрителем и образом.

ММКФ, нарративные техники, пространство, вневременность, киноэстетика

S U M M A R Y

9/11: Terrorism and cinema

Why they don't shoot films about terrorism in Russia
The round table talk.

Anton Dolin

Oath of Herostratus

Review of Sergei Loban's CHAPITEAU-SHOW (Russia).

Lydia Kuzmina

A crazy weekend

Review of Sergio Castellito's LA BELLEZZA DEL SOMARO (Italy).

Sergio Castellito's LA BELLEZZA DEL SOMARO is treated through the eternal problems which the main heroes try to solve. Representative city intellectuals, both infantile and constrained within the limits of their social ordinance, manifest the idea of the existential feebleness in the realm of local conflicts and superficial events; impossibility of the search of proper solutions and articulation of responses to the incipient questions.

LA BELLEZZA DEL SOMARO, Sergio Castellito, intellectuals, local conflict, existential feebleness

Maxim Lyubovich

A train without stops

Review of Nikolai Khomeriki's HEART'S BOOMERANG (Russia).

Visual and rhythmical structure of the film is analyzed, as well as its plastics and texture which penetrate its motive of voidage, peculiar kind of sensitivity, aesthetical characteristics and philosophical motives. Devoid of visual sophistication and evident didactics, this «plotless film» appears an open work and returns to the spectator ability of compassion, which turns out «final cut» for the movie itself.

Heart's boomerang, Nikolai Khomeriki, visual structure, motive of voidage, visual sophistication, «plotless film»

Nina Sputnitskaya

The Artist: love story

Review of Michel Hazanavicius' THE ARTIST (France).

Michel Hazanavicius' THE ARTIST is analyzed as the specimen of exquisite stylization, involving the spectator into the époque of mute black-and-white cinema. The critic argues, that the film illustrates the unique case when a stereotype transforms into an exquisite quotation, and a well-trodden collision appears a mesmerizing dynamic plot built mainly on attractions. The author states that THE ARTIST is absolutely faultless and true in details both in aesthetical and emotionally notional aspects, thus testifying to the real mastery and originality of the director's approach.

THE ARTIST, Michel Hazanavicius, stylization, mute cinema, attraction

Lydia Kuzmina

Street's voice

Review of Clio Barnard's THE ARBOR (Gr. Britain).

THE ARBOR by the artist and filmmaker Clio Barnard is considered, picturing life and creation of the British playwright Andrea Dunbar, whose works were conceived as «the true voice of the proletarian outskirts». An unusual manner of the director's dealing with the stuff is analyzed: when constructing documentary-fictional space, Barnard involves the viewer into the realm of narration, plunging one into the social context of Barnard's creation and makes one conceive her works through multiple interviews and monologues, constituting the «body» of the film. According to the critic, in spite of the artificial character of the methods, Barnard managed to shoot a strong socially charged film as well as a profound psychological portrait of its personages.

The Arbor, Clio Barnard, Andrea Dunbar, documentary-fictional space, social context, psychological portrait, artificial character of the methods

Tamara Dondurei

The two

Review of Marcus Lenz' CLOSE (Germany).

Alexandra Tuchinskaya

Pure cinema

Review of Aleksander Rekhviashvili's UKANASKNELNI (Georgia).
Review of Rustam Khamdamov's BRILLIANTS (Russia).

Elena Stishova

Joyless screen

Coverage of Karlovy Vary International. Current changes in the format of the Festival and principles of the selection are marked. The turn to the second-rate cinema, that is low budgeted and modest pictures with their specific poetics and problems aside from mainstream this year manifested itself in the works of marginals. The strong and weak aspects of the Competition body are considered as reflecting the actual tendencies of the world cinema.

Karlovy Vary International, format, low-budgeted films, poetics, marginals

Elena Paisova
Monologues in front of a mirror
Coverage of 64 Locarno International. Basing on the Competition programme the author singles out the actual tendencies in the contemporary European arthouse cinema, explores the motives, drawing persistent attention of both first-timers and mature filmmakers, as well as formal, stylistic and meaningful stereotypes arising in European art-house.
Locarno, actual tendencies, stylistic stereotypes, European arthouse

Denis Dragunsky
Our everlasting today

Evgeny Maizel
The Day of national compliance and conciliation

Nina Tsyrkun
Poet's blood
Creation of Sam Peckinpah is reconsidered against the nowadays movie context. The unique creative manner and specific innovative narration are investigated as well as tragic and romantic lyricism and original film mythology of the filmmaker, inspiring new generation of the directors.
Sam Peckinpah, creative manner, Robert Ardry, tragical and romantic lyricism, film mythology

Daniil Medvedev
Post-narrative cinema
Investigation of the Canadian filmmaker Denis Côté known for his modest radicalism. The author marks aesthetical game to agitate rather mind, than emotion as the specific feature of his creation. The director's experience as a film critic and viewer, which is reflected as rethinking of the citations of the depictive means, acquires the scale of the search for new imaginary. The actual trend for diffusion of the documentary and feature cinema in Côté' work is also explored.
Denis Côté, radicalism, aesthetical game, rethinking of the citations, diffusion

Sergei Sytchev
Documentary lies

Victor Matizen
Homo ludens

Victoria Belopolskaya
Looking for new documentary
The actual problems of documentary cinema and peculiarities of its changing aesthetics as well as formal criteria used in its analysis are explored through the experimental film by Alexander Rastorguyev and Pavel Kostomarov's I LOVE YOU. Postulating impossibility of reality's reflection and notorious false of any narration, the author discredits the tendency to single out feature elements in documentaries and conjectures that the filmmakers of the discrepant picture are not inclined to agree with the institutional «unnatural» subjectivity of documentaries.
Documentaries, I LOVE YOU, changing aesthetics, false of any narration, subjectivity

Sergei Sytchev
Competition of free-thinking
Documentary program of the 33rd Moscow International film festival.

Michael Apted:
«Challenge Yourself!»
Interviewed by Sergei Sytchev.

Dmitry Desyaterik
Entrance through barbed wire
On street art.

Swoon:
«I'd like to see Your names on the walls»
Interviewed by Dmitry Desyaterik.

Jeanna Vasilyeva
Clear
Thorough investigation of the projects presented at the Media Forum of the 33 Moscow International film festival creation of several artists, experimenting with various narrative techniques, playing on the notions of space and time as well as with the category of extra temporal, constructing unique artistic reality is treated. It is specified, that when rethinking traditional film aesthetics, expanding and transforming the borders of filmic space, the artists attempt at establishing quite new relations between a viewer and the image.
Moscow International film festival, narrative techniques, space, extra temporal, film aesthetics

Sergei Oldenburg-Svintsov, Dmitry Lemeshev, Anastasia Arysheva (after a story by Inga Oboldina)
Mot Nay
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 20.10.11. Подл. к печати 3.11.11
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12927. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

НОВЫЕ СЕРИИ

20:00

ПОНЕДЕЛЬНИК – ЧЕТВЕРГ

ИНТЕРНЫ

«ИНТЕРНЫ» – комедийный сериал на телеканале ТНТ.
Все персонажи сериала вымышлены.
Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Роскохранкультуры

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, И.КУШНАРЕВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Четвертая Московская Биеннале современного искусства

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2011
«СТЫД» Стива Маккуина
«ФАУСТ» Александра Сокурова
«CUT» Амира Надери
«МАРТОВСКИЕ ИДЫ» Джорджа Клуни
«АЛЬПЫ» Йоргоса Лантимоса
«ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» Андреа Арнольд
«W.E.» Мадонны

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ
СТИВ МАККУИН
МАРК БЕРНЕС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Комедия повторного брака

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

БЕЛА ТАРР
МАНУЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. ФАУСТ
Андрей Мигачев. КЛИНИНГ
Елена Королькова. МОСКВА
Оатто Лаптэ. НИКТО НИГДЕ

2 0 1 1